Führer durch den Konzertsaal: Abth. Sinfonie und Suite

Hermann Kretzschmar


BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA


ALFRED EINSTEIN
EX LIBRIS



FÜHRER
DURCH DEN KONZERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

I. ABTEILUNG:

SINFONIE UND SUITE

I. BAND

VIERTE, VOLLSTÄNDIG NEUBEARBEITETE
AUFLAGE



LEIPZIG
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1913



VORWORT

zur ersten Auflage.

Der vorliegende „Führer durch den Konzertsaal" ging aus einzelnen Aufsätzen hervor, welche ich im Laufe der Jahre für die von mir geleiteten Konzerte geschrieben habe, um die Zuhörer auf die Aufführungen unbekannter oder schwierig zu verstehender Kompositionen vorzubereiten.

Für die Buchform sind diese Artikel umgearbeitet und dahin vervollständigt worden, daß die erläuterten Werke in geschichtlicher Folge erscheinen. Da Historie und Kritik unzertrennlich sind, wird man entschuldigen, daß die Kompositionen und die Komponisten auch beurteilt werden. Ich hoffe jedoch mich in dieser Beziehung durchschnittlich in den gebotnen Grenzen gehalten zu haben. Den ersten Gesichtspunkt für Aufnahme oder Weglassung, kürzere oder ausführlichere Behandlung der Werke und Künstler bildet ihre Stellung im heutigen Repertoire, den zweiten ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Aus ersterem Grunde mußten unter anderen einige Kompositionen aus der jüngsten Gegenwart zurzeit noch unberücksichtigt bleiben.

Rostock, 26. September 1886.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Akademischer Lehrer der Musik an der Landesuniversität
Großherzogl. u. städtischer Musikdirektor zu Rostock.

Zur zweiten Auflage.

Das Erscheinen einer zweiten Auflage bietet mir willkommene Gelegenheit, für die freundliche Aufnahme, die mein „Führer“ gefunden hat, herzlich zu danken.

Im wesentlichen ist das Buch geblieben, wie es war. Ich konnte mich darauf beschränken, einzelne Irrtümer zu berichtigen und da und dort das geschichtliche Bild zu ergänzen.

Leipzig, September 1890.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Außerordentlicher Professor an der Universität Leipzig und Universitätsmusikdirektor.

Zur dritten Auflage.

Wegen Überbürdung und Krankheit des Verfassers hat diese Abteilung des „Führers“ seit Jahren im Handel fehlen müssen. Jetzt erscheint sie beträchtlich verändert. Die Händelschen Concerti grossi, S. Bachs Brandenburger Konzerte, die sinfonischen Dichtungen Liszts und seiner Nachfolger sind weggelassen und für den in Vorbereitung begriffenen Schlußteil des Werkes (Konzerte, Ouvertüren usw.) zurückgestellt worden. Trotzdem ist die neue Auflage doppelt so stark wie die vorhergehende und der besseren Handlichkeit wegen in zwei Bände zerlegt worden. Die Vermehrung kommt eines Teils auf die ältere Geschichte von Suite und Sinfonie; zum andren waren eine große

Anzahl von Werken aus jüngster Zeit ganz neu aufzunehmen. Wenn die meisten von diesen sehr ausführlich behandelt worden sind, so zwangen dazu äußre, praktische Gründe. Grundsätzlich bin ich nach wie vor der Meinung: daß der Erklärer sich vor allem der Kürze befleißigen und bei denen, welche sich mit Sinfonien beschäftigen, einige Kenntnis in der musikalischen Formenlehre, mindestens die Fähigkeit, Türen und Fenster zu unterscheiden, voraussetzen soll. Ich habe es deshalb trotz gütiger Aufforderungen abermals vermieden, immer wieder zu sagen, aus wieviel Takten die und die Melodien bestehen, in welchen Tonarten sie beginnen und schließen, und mich darauf beschränkt, den Leser mit Dingen des äußren Mechanismus nur so weit zu behelligen, als sie besondre Wichtigkeit haben. Mein Bestreben ging dahin: anzuregen, ins Innre und Intime der Werke und der Künstlerseele zu führen und womöglich den Zusammenhang mit der Zeit, mit ihren besondren musikalischen Verhältnissen, mit ihren geistigen Strömungen aufzudecken.

Daß mein „Führer“ auch andere zu gleichen Versuchen veranlaßt hat, ist mir sehr schmeichelhaft; daß er zuweilen ohne weitres benutzt wird, noch mehr. Doch erlaube ich mir darauf aufmerksam zu machen, daß in Fällen wörtlicher Entlehnung schweigende Dankbarkeit oder verlegne Gänsefüßchen nicht genügen, sondern daß dann der literarische Anstand vollständige Quellenangabe verlangt.

Dem Publikum und meinen Kritikern bin ich für die freundliche Aufnahme auch der zweiten Auflage verbunden.

Zum Schlusse spreche ich den Vorständen von Bibliotheken und Archiven, sowie den Herren Verlegern — insbesondere den Herren Breitkopf & Härtel — die auch die Arbeit an dieser Auflage bereitwilligst durch Überlassung von Materialien unterstützt haben, herzlichsten Dank aus.

Leipzig, Oktober 1898.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Außerordentlicher Professor an der Universität Leipzig.

Zur vierten Auflage.

Obwohl auch die dritte Auflage seit einem Jahrzehnt vergriffen war, bin ich erst jetzt imstande, eine neue vorzulegen. Sie unterscheidet sich von der Vorgängerin durch die Aufnahme einer großen Anzahl weitrer Werke aus alter und neuer Zeit.

Für Zuweisung von Handschriften bin ich Herrn o. oe. Universitätsprofessor Dr. Guido Adler in Wien und meinem Berliner Kollegen Professor Dr. Johannes Wolf, von Drucken den Herren Breitkopf & Härtel, sowie der Deutschen Musiksammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin, insbesondere ihrem Vorsteher, Herrn Oberbibliothekar Professor Dr. Altmann, und ihrem Bibliothekar Herrn Dr. H. Springer, zu außerordentlichem Dank verpflichtet.

Schlachtensee, November 1912.

Dr. Hermann Kretzschmar,
Geheimer Regierungsrat, Professor an der Universität Berlin, Direktor der Königlichen Hochschule für Musik und des Königlichen Akademischen Institutes für Kirchenmusik.



INHALT.

I. Band.

Seite

Von Gabrieli bis Bach. Blütezeit der Orchestersonate und der Suite, Entwicklung der Sinfonie 1

J. Haydn, Mozart, Beethoven 109

Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Hauptvertreter der Romantik 251

II. Band.

Die Programmusik und die nationale Richtung in der Sinfonie 333

Die moderne Suite und die neueste Entwickelung in der klassischen Sinfonie 659





I.

Von Gabrieli bis Bach.

Blütezeit der Orchestersonate und der Suite, Entwicklung der Sinfonie.

Wenn wir nach den Anfängen unsrer heutigen Konzertmusik für Orchester suchen, so müssen wir eine beträchtliche Strecke zurückwandern und ein Gebiet betreten, das wir zur Zeit mit wissenschaftlicher Sicherheit höchstens in den Umrissen übersehen. Für die Beantwortung der Frage: wie entstand und wie entwickelte sich das Orchester, sind wir vorwiegend auf indirektes Material angewiesen. Solche Hilfsquellen bieten sich in Mitteilungen, welche ältere Musikschriftsteller über Instrumente und Spielleute machen, in gelegentlichen musikalischen Notizen bei Dichtern, in Briefen, Reisebeschreibungen, Biographien von Laien, in Darstellungen zeitgenössischen Musiktreibens auf alten Bildern und Skulpturen, viertens in Bestallungen, Rechnungen, Verordnungen und anderen auf Musiker und Musik bezüglichen Erlassen in den Akten von Staats-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, von Innungen und Gesellschaften und endlich in alten Instrumenten. Erst verhältnismäßig spät treten zu diesen Auskunftsstellen über Bestand, Aufgaben und Tätigkeit von Orchestern als wichtigste Zeugnisse geschriebene oder in Stimmbüchern gedruckte Noten.

Die Mitteilungen der älteren Musikschriftsteller haben bisher nur einen geringen Ertrag gegeben, weil das Mittelalter, auch das spätere, die Spielmusik, die Volks-

musik und die ganze Profanmusik grundsätzlich ignoriert. Die bemerkenswerteste Ausnahme bildet der erst in neuerer Zeit (durch Johannes Wolf) ans Licht gezogene Joannes de Grocheo*); unter seinen Nachfolgern sind besonders Sebastian Virdung (Musica getuscht 1511) und Michael Prätorius (Syntagma musicum 1618) hervorzuheben. Eine zusammenfassende und kritische Durcharbeitung des gesamten zu dieser Gruppe gehörenden Materials steht noch aus.

Noch weniger ist für die Ausnützung der Laienliteratur geschehen, obwohl sie sehr wertvolle Auskunft über die Verwendung der Spielleute und über die Stellung der Instrumentalmusik im öffentlichen und privaten Leben verspricht. Mit guten Ergebnissen hat unlängst H. J. Moser diese Quelle nach den sozialen Verhältnissen der mittelalterlichen Musiker befragt**).

Die Wichtigkeit, die alte Instrumente für eine Geschichte des Orchesters haben, bedarf keiner Auseinandersetzung, leider aber reicht der Besitz unserer Instrumentensammlungen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nirgends über das 15. Jahrhundert zurück.

Daß die Bilderquellen, die sich für die Musik des alten Orients als die wichtigsten, zuweilen als die einzigen Zeugen erwiesen haben, auch von der Musik des Mittelalters und der ihm folgenden Zeit wertvolle Berichte geben, hat zuerst Scheuerleer erkannt, Eduard Buhle und Hugo Leichtentritt***) haben, seinen Anregungen folgend, den

*) Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft I, 65 und ff.

**) Hans Joachim Moser: Die Musikgenossenschaften im deutschen Mittelalter. 1910.

***) Scheuerleer, D. F.: Oude Musikinstrumenten en Prenten en Fotografien usw. 1898. Buhle, Dr. Edv.: Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. 1903. Leichtentritt, Hugo: Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik? (Sammelbände d. I. M. G. VII, 8.)

Beweis erbracht, daß aus den Werken der bildenden Kunst noch reiche musikgeschichtliche Ausbeute zu schöpfen ist.

Verhältnismäßig am fleißigsten und dazu am frühesten ist unter den genannten Hilfsquellen die vierte, die Aktenquelle benutzt worden. Schon Forkel gibt in der Einleitung seiner Universalgeschichte wertvolle Mitteilungen über die Stadtpfeifereien und die Schulchöre seiner Zeit, nach ihm hat dann August Reißmann seiner Musikgeschichte einige verdienstvolle Aktennotizen über erste Orchestergründungen in deutschen Reichsstädten eingefügt. Die Hauptarbeit hat sich hier in den großen und kleinen Beiträgen zur musikalischen Landes- und Ortsgeschichte vollzogen, die seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erfreulicher Weise sich fortwährend bei allen Nationen vermehrt haben und bereits heute eine solche Menge bilden, daß hier nicht einmal die wichtigsten angeführt werden können*). Zu ihnen kommt noch eine Reihe von Arbeiten, die in den Archiven und Jahrbüchern allgemeiner Geschichts- und Altertumsvereine Unterkunft gefunden haben, wie z. B. Crulls Beiträge zur Geschichte der Stadt Wismar im Mecklenburgischen Urkundenbuch von 1879. Nur das reichste und bedeutendste Stück der ganzen Gruppe soll hervorgehoben werden: Es sind Adolf Sandbergers »Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte von Nürnberg und Augsburg«**) Mit den mannigfaltigen und lebendigen Bildern, die hier vom Spielmannswesen der beiden Reichsstädte entrollt werden, wird zugleich musterhaft bewiesen, wie eine scheinbar unlösbare Aufgabe zu einem guten Ende geführt werden kann, wenn der Autor sich nicht die Mühe verdrießen läßt, verborgenen Wegen nachzuspüren.

Trotz dieses mangelhaften Zustandes der Vorarbeiten lassen sich immerhin einige Richtpunkte für

*) Der Leser kann sich leicht in dem Katalog der Musikbibliothek Peters näher orientieren.

**) Denkmäler der Tonkunst in Bayern V, I, Einleitung.

die Frühgeschichte des Orchesters feststellen. Sicher scheint es, daß den ersten Anstoß, einzelne moralisch und technisch würdigere Spielleute aus der unehrlichen Kaste der Gaukler herauszuziehen und in öffentlichen Dienst zu nehmen, schon früh im Mittelalter die diva necessitas, die Notwendigkeit, für die Sicherheit von Städten und Burgen gegen Überfälle, gegen Wassers- und Feuersnot zu sorgen, gegeben hat. Der einzelne, einfache Türmer, der die Stadt bewacht, mit Horn, Tuba, Trompete warnt und allarmiert, bildet überall den Grundstock der sogenannten Stadtpfeifereien, auf den Kirchtürmen verläuft ein großer Teil ihrer Geschichte. Auf ihnen haben in den meisten kleinen Städten bis weit ins neunzehnte Jahrhundert die Meister mit Gesellen und Lehrlingen gehaust, und auch in größeren Stadtorchestern, dem Leipziger z. B., haben noch zur Zeit der Gründung des neuen deutschen Reichs einzelne Mitglieder — zuweilen waren es hervorragende Virtuosen — Türmerposten bekleidet. Bis auf den heutigen Tag hat sich in mancher Stadt, die ihre Stadtmusik der Gewerbefreiheit geopfert hat, doch der Türmer erhalten, namentlich im alten Hansagebiet ruft er noch hier und da die Nachtstunden mit Signalen und Weisen ab, die ihres hohen Alters wegen schleunigst gesammelt werden sollten.

An den Fürstenhöfen war der musikalische Wächter in der Regel ein Trompeter, der auch als Herold, als Kourier und zu vielen anderen Zwecken des Hofdienstes verwendet und ziemlich bald durch Kollegen unterstützt wurde. Bereits um 1400 zieht Karl VI. in Reims mit 30 Trompetern ein, Ludwig XI. hat gar 54 im Dienst*). Auch in Italien gibt es solche große Trompeterorchester: Lucrezia Borgia z. B. wird 1501 in Ferrari mit 13 Trompetern und 8 Schalmeienbläsern, ein andermal mit 24 Trompetern und entsprechend vielen Schalmeibläsern eingeholt. Für Deutschland haben wir präzisere Angaben

---

*) M. Brenet: Les concerts en France sous l'ancien regime. 1900 (S. 11).

erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Da hält sich der Herzog von Liegnitz, einer der kleineren Fürsten (nach den Denkwürdigkeiten Hans von Schweinichens) 12 Trompeter. Diese Hoftrompeter nahmen eine angesehene Stellung ein, an einzelnen Plätzen mögen sie sogar Offiziersrang gehabt haben*), überall bildeten sie eine eigne stolze, von den gewöhnlichen Spielleuten beneidete Gilde. Wirkten sie mit letzteren zusammen, wurde ihnen eine besondere Empore eingeräumt, in einzelnen alten Musiksälen hat sich diese erhöhte Trompeterloge noch bis heute erhalten. Diese Sonderstellung und diese Sonderrechte wurden auch von den Städten anerkannt. Nur die eigentlichen Patriziergeschlechter durften zur Hochzeitsmusik Trompeter bestellen, und noch zu den Zeiten Sebastian Bachs war die Erlaubnis, eine sogenannte Trompetensuite spielen zu lassen, mit besonderen Kosten verknüpft. In neuerer Zeit ist die Ansicht, daß sich das Ansehen der alten Trompeter auch auf hervorragende musikalische Leistungen gestützt habe, zwar bezweifelt worden**), doch verbieten allein schon die Trompetenpartien Bachs und Händels hierüber zu streiten. Nicht blos die Trompeten, sondern alle Blasinstrumente hatten im 17. und 18. Jahrhundert konzertierenden Charakter und mußten, namentlich die Oboe, technisch weit mehr leisten, als der heutige Orchesterdienst verlangt; erst die Wiener Schule entband sie von den virtuosen Verpflichtungen.

Am Ende des 15. Jahrhunderts begegnen wir auch den ersten Militärmusikern. Georg Frunsberg, der Vater der Landsknechte, war es, der für jedes Fähnlein zwei oder drei Spielleute, hauptsächlich für den Signaldienst einstellte. Erst im 18. Jahrhundert entwickeln sich daraus, und wie es scheint nach preußischem Vorgang,

---

*) I. S. Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. 1795.

**) H. Eichborn: Die Trompete in alter und neuer Zeit. 1881.

stattliche Oboistenchöre. Die bürgerliche Instrumentalmusik hat lange an dem einzigen Spielmann festgehalten, in Dresden beschränkte sich noch 1572 die Stadtmusik auf einen Kopf*). Aber die Aufgaben des Türmers scheinen sich bald erweitert zu haben. Zur Bewachung tritt die Begrüßung, die Unterhaltung und Erbauung der Bürgerschaft, die für diese Zwecke vordem lediglich auf die Bedienung durch wandernde und vagabundierende Musikanten angewiesen war. Nach dem Ausweis von Verordnungen und Bildern gibt der amtlich bestellte Pfeifer vom 14. Jahrhundert ab zur Morgen-, Mittags- und Abendstunde von seinem Turm herab, oder von einer andren geeigneten Stelle aus ein geistliches oder weltliches Stück zum besten, er erscheint bei Festen und Aufzügen, bei Hochzeiten, Taufen und andren Ehrentagen der Familie, er spielt an Sonn- und Festtagen und bei weiteren guten Gelegenheiten auf dem Markt, auf einer Empore oder Nische des Stadthauses, auf dem Plan, dem Anger — in Basel auf der Rheinbrücke — auf, er fehlt bei keinem Tanz im Grünen, auf der Tenne oder im Saal. Noch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben wir viele Tanzbilder, namentlich von Teniers, auf denen nur ein einziger Spielmann tätig ist, und auf dem Land, im Spreewald, in entlegenen Gebirgsdörfern ists auch heute nicht selten, daß das ganze Tanzorchester aus einem einzigen Klarinettisten oder einem Fiedler besteht. Neben der Trompete tritt für solche Gelegenheiten schon in der Zeit der Miniaturen die Geige auf, in der Zeit der Bilder auch die Gambe, die Laute und die Viola, besonders beliebt wird (nach Dürer, Rafael, auch Teniers) für den Volksbedarf der Dudelsack; auf den Handwerksbildern des Jost Amanns (16. Jahrh.) stellt sich dann die Guitarre mit ein. Die Hausmusik kennt vom 15. Jahrhundert ab kleine um den Hals gehangene Orgeln, sogenannte Portative, die besonders gern von vornehmen Damen und

*) G. Wustmann: Aus Leipzigs Vergangenheit (Artikel: Die Leipziger Stadtmusikanten). 1885.

heiligen Frauen gespielt werden. In Holbeins Totentanz tritt auch der Tod als Kavalier mit einem Psalterium auf. Schlagzeug fehlt, nur auf italienischen Bildern des 16. Jahrhunderts kommt ausnahmsweise der Triangel vor, in Deutschland gilt er damals noch als »fremdes Instrument«.

Der vermehrte Bedarf und die Notwendigkeit, für Nachwuchs zu sorgen, die zur Vererbung des Gewerbes in derselben Familie und später zu förmlichen Musikerdynastien führte, erklären es einfach genug, daß aus dem einen Spielmann bald mehrere wurden. So begegnen wir schon in den Miniaturen des 12. Jahrhunderts zwei Spielleuten, das erste Bild — es ist aus der Schule Meister Wilhelms — mit zwei Instrumentalisten stammt aus dem 14. Jahrhundert und befindet sich im Dom zu Aachen. Zwei Engel musizieren da, der eine auf der Bratsche, der andre auf einer Lautenharfe. Einen Violaspieler und einen Harfner zeigt dann auch die Gruppe der Seligen im Campo santo zu Pisa. Bratsche und Psalterium kommen auf den frühesten italienischen Bildern häufig vor, wie noch heute das Ensemble von Geige und Guitarre in der italienischen Volksmusik heimisch ist. Auch Geige und Laute, Gambe und Laute, Flöte und Harfe, Flöte und Laute zeigen sich auf italienischen Bildern des 15. Jahrhunderts, z. B. bei Giov. Bellini (in der Kirche dei Frari in Venedig) zusammen. Memling bringt eine heilige Katharine mit Portativ und Harfe, und auf dem gegen 1500 entstandenen Konzert des Giorgione (Florenz Pitti) erscheint zum erstenmal neben der Gambe ein kleines Klavier. Zwischen dem Instrumentalsolo und dem Instrumentalduett gibt es noch eine merkwürdige Zwischenstufe: das ist der zu gleicher Zeit zwei Instrumente spielende Musiker. Er findet sich schon in den von Riano*) beschriebenen spanischen Teppichgemälden des 13. Jahrhunderts und vorher auf Miniaturen Flöte

---

*) Juan Riano: Critical and bibliographical notes on Early Spanish Music. 1887.

und Trommel handhabend, Holbein bringt ihn in den Illustrationen zum Alten Testament wieder zu Ehren, von da kehrt er bis ins 17. Jahrhundert häufiger wieder und lebt ja heute noch in dem auf Märkten und Volksfesten Affen, Bären, Kamele vorführenden und dabei Dudelsack und Trommel zugleich regierenden Italiener. Am Hofe des Herzogs Anton von Lothringen hat dieser Doppelspieler unter dem Titel »Grand joueur du tabourin« einen hohen musikalischen Posten mit den Befugnissen eines Generalmusikdirektors gebildet*).

Ensembles von drei Instrumentalisten tauchen erst im 15. Jahrhundert auf, bei Carpaccio mit Laute, Bratsche, Zinken, bei Giov. Bellini und andren Malern mit zwei Lauten und kleiner Geige, mit Laute, Gambe, Flöte, mit Flöte, Harfe, Portativ, mit Horn, Laute, Orgel. Noch von Teniers besitzen wir (Alte Pinakothek in München) ein Bauernbild mit Flöte, Laute und Geige. Darnach hat sich also das selbständige Instrumentaltrio weit in die Zeit hinein erhalten, wo für Gesang und Instrumente längst der vierstimmige Satz die Regel war. Für das 18. Jahrhundert bezeugt das Goethe (in Wahrheit und Dichtung) mit der Beschreibung des Einzugs des sogenannten Pfeifergerichts bei der Kaiserkrönung im Frankfurter Römer. Das stellten drei Nürnberger Stadtmusikanten, und Sandberger teilt (a. a. O.) eine der alten für diesen Zweck bestimmten Intraden mit. Noch größere Wichtigkeit hat das Ensemble dreier Spieler als Episode und Gruppe im größeren Ganzen, in der Sinfonie noch bei Haydn, in der Oper bei Lully und andren Komponisten, in der Kirchenmusik in S. Bachs Hmoll-Messe; die größte Bedeutung hat es als Concertino bei Corelli und im Concerto grosso seiner Schule erlangt. Auffällig ist, daß auf den Bildern die drei Instrumente nie zur gleichen Gattung gehören. Dagegen kann es ein Zufall sein, daß in dieser Quelle Quartette und Quintette von Instrumenten bedeutend früher auftreten als das

*) Albert Jacquot: La musique en Lorraine. 1882.

Trio, nämlich schon im 14. Jahrhundert. So bringt Casentino (Florenz, Ufficile) Harfe, Laute, Zither, Portativ, Spinello Aretino (Florenz, Akademie) Bratsche, Flöte, Laute, kleine Pauke und Dudelsack, Rafael ist (Galerie des Vatikan) mit einem Quartett von zwei Geigen, Harfe, Tamburin und (Perugia, Pinakothek) mit einem Quintett von Flöte, Geige, Kniegeige, Laute und Zinken vertreten. Das interessanteste der späteren Quartettbilder ist Paolo Veroneses Hochzeit von Kana (Venedig, Akademie), denn die zwei Bratschisten sind Veronese und Tintoretto, der Flötist ist Bassano, der Baßgeiger Tizian.

In den deutschen Stadtorchestern scheint die Dreizahl eine Zeitlang die Norm gewesen zu sein: Mit Hans Nail und seinen zwei Söhnen beginnt 1479 die Geschichte der Leipziger Stadtmusik, 1500 wird sie auf vier Köpfe erhöht und bleibt nun bis zum Jahre 1738, wo den vier Bläsern endlich noch drei Kunstgeiger zugeführt werden, auf diesem Bestand*). Auch Nürnberg und Augsburg halten sehr lange an einer vier- oder fünfköpfigen Stadtmusik fest**), und Deutschland wird während des 16. Jahrhunderts in seinen kommunalen Orchestern rückständig. Bartholomäus Sastrow, der Stralsunder Bürgermeister, ist erstaunt, als er 1593 auf dem Reichstag zu Speier zum erstenmal in der Kapelle des Kurfürsten von Sachsen Bläser und Streicher zusammenspielen hört***), und noch zwölf Jahre später ist den Stralsundern kunstmäßige Geigenmusik ein fremdes Phänomen. Ganz andre Verhältnisse bestanden in Italien. Zur selben Zeit, wo Luther bei uns von den »bösen Geigern und Fiedlern« spricht, findet Albrecht Dürer in Venedig Instrumentalisten und insbesondere Violinisten als angesehene Glieder der besten Gesellschaft. Auch in den Niederlanden gehören sie damals zu den vornehmen

---

*) G. Wustmann (a. a. O.).

**) A. Sandberger (a. a. O).

***) Bartholomäi Sastrows Herkunft etc. (Ausgabe von 1823) I, S. 298.

Leuten. Weil Italien das klassische Land auch der Orchestermusik ist, schickt der Nürnberger Pfeifer Gans um 1550 seine Söhne zum letzten Schliff nach Ferrara Auch mit der stärkeren Besetzung der Orchester ist Italien vorangegangen. Die ersten Belege hierfür bilden Engelsbilder des 14. Jahrhunderts. Auf einem solchen (München, Alte Pinakothek) bringt z. B. Lippo Memmi zwölf Instrumente. Indes muß bei diesen Engelsbildern angenommen werden, daß die Phantasie der Maler um des Himmels willen von der Wirklichkeit abgewichen ist. Aber auch als Phantasiebilder haben sie dadurch geschichtlichen Wert, daß sie die in der Zeit gebräuchlichen Instrumente in einer Übersicht zusammenfassen: Portativ, Bratsche, Laute, Harfe, Flöte, große und kleine Trommel, Handtrommel, Pauke und Cymbeln. Diese Zahl wird in einer ziemlich gleichzeitigen französischen Ballade auf den Tod Machaults bis zur 13, in einem Bericht des Juan Ruiz von 1352 sogar auf 28*) gebracht. Nur einmal, in der isländischen Sage von Sigmund dem Schweiger, wird erzählt, daß eine größere Anzahl von Instrumenten, es sind acht, Flöte, Posaune, Symphon, Psalterium, Harfe, Quinterna und Orgel, bei einem Gastmahl auch wirklich zusammenspielen**). Es kann sich da aber nur um Ausnahmefälle und um Unisono-Spiel handeln, ähnlich wie bei den Vokalchören des Gregorianischen Chorals. Doch lag, wie bei diesen, Teilung in Gruppen und der Reiz der Antiphonie nahe. Tatsächlich kommen auch auf zahlreichen Engels- und Heiligenbildern des 14. Jahrhunderts Doppelorchester vor, und da ists interessant, daß an der Zahl der Instrumente immer die Akkordinstrumente einen großen Anteil haben, in der Regel die größere (fünf von neun) oder die kleinere Hälfte (sechs von vierzehn) des ganzen Ensembles bilden. Dieser Reichtum an Akkordinstrumenten dauert auf den Bildern bis ins 17. Jahr-

*) W. Ambros: Musikgeschichte II, 508.

**) Angul Hamerich: Studien über isländische Musik (Sammelb. d. I. M. G. I).

hundert fort und wird durch weitere Quellen bestätigt, durch Inventarverzeichnisse nämlich und durch gelegentliche Angaben über Orchesterbesetzung. So enthielt (nach Sandberger) die »Musikkammer« der Fugger in Augsburg mehrere hundert Lauten. Die praktische Verwendung derlei Instrumente zeigt die der Partitur des Monteverdischen Orfeo vorgedruckte Orchesterliste, die außer großen Cembalis Harfen, Orgeln, Regale und Chitaroni verlangt. Aus einer Rechnung vom Jahre 1664 wissen wir, daß auch im Venetianischen Opernorchester drei Cembali und Theorben mitwirkten*), ja auch noch die Händelschen Partituren verlangen zur Ausführung der als Baßstimmen skizzierten Harmonie eine Mehrzahl von Akkordinstrumenten, außer Cembalo und Orgel oft noch Harfen und Lauten, und leiden, wenn das übersehen wird, im Klang.

Auf den, im Gegensatz zu den Engelsbildern zuverlässigeren Prozessionsbildern tritt die stärkere Besetzung erst mit Guido Reni ein und fällt mit den höchsten Zahlen auf Akte, wo die Instrumente mit Sängern zusammenwirken. Es muß aber damals auch für die reine, selbständige Orchestermusik eine stärkere, koloristisch ergiebigere Besetzung Platz gegriffen haben. Hatten sich bis dahin die Stadtpfeifer mit dem ja die volle Harmonie deckenden Quartett begnügt und der Abwechslung nur soweit Rechnung getragen, daß sie mit Quartetten der einzelnen Blasinstrumente, Schalmeienquartetten, Posaunenquartetten, ja auch Flötenquartetten aufwarten konnten, wie das teils Kompositionen wie Scheins Suite für 4 Krummhörner, teils alte Inventarverzeichnisse, in denen die Blasinstrumente nach Fudern, d. h. Futteralen mit je vier gleichartigen, aber in der Größe registerartig verschiedenen Stücken angeführt werden, beweisen, so wachsen am Ende des 16. Jahrhunderts, als von Italien her neue Instrumentenkombinationen, darunter das Zusammenwirken von Bläsern und Geigern, bekannt werden und sich der Sinn für Klänge und ihre Mischungen frisch

*) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900, S. 58.

belebt, die Stadtpfeifereien in den größeren Orten Deutschlands auf sechs und sieben Köpfe. Dazu kommen Expektanten und Lehrlinge und bei besonderen Anlässen Verstärkung durch auswärtige Kollegen. Die Leipziger Stadtmusikanten z. B. wurden am Anfang des 17. Jahrhunderts ab und zu nach Dresden bestellt, die Leipziger wiederum laden die durch ihre guten Trompeten berühmten Naumburger Stadtpfeifer zu Gast. Der Raum auf den Kirchtürmen reicht zur Herberge für die vergrößerte Stadtmusik nicht mehr aus, von Ratswegen wird ihr deshalb ein eigenes Haus zur Verfügung gestellt, als dessen Verwalter das Haupt der Pfeifer fortan häufig den Titel »Hausmann« führt. Die Erinnerung an diese Zeit lebt noch heute in zahlreichen Pfeifergassen und Pfeifergäßchen. Fürstlichem Brauche folgend halten sich jetzt auch manche Patrizier ihre Hauskapellen, die Freude am Orchesterklang verbreitet sich durch alle Schichten so stark, daß an vielen Orten die städtisch bestellten Spielleute für Nachfrage und Aufträge nicht mehr ausreichen. In Augsburg haben sich infolgedessen schon bis zum Jahre 1603 vierzig »fremde Spielleute« ohne Konzession und ohne Bürgerrecht angesiedelt. Die Stadtpfeifer überlassen ihnen das Spiel beim Tanz, nur wenn im Rathaussaal Ball gehalten wird, beanspruchen sie das Recht auf den »Pfeiferstuhl«, die kleine Empore, die ja heute noch hie und da erhalten ist. Ihre Hauptfunktion, die Mitwirkung beim Gottesdienst, bei öffentlichen Feierlichkeiten und das sogenannte »Abblasen« am Morgen, am (frühen) Mittag und am Abend wird ihnen meistens sehr angemessen vergütet, dazu kommt noch ein reichlicher Nebenverdienst bei Familienfesten, insbesondere bei den verschiedenen Zeremonien der Verlobung, bei den »Handschlagen« und den »Lautmerungen«, beim »Hofieren« des Bräutigams und selbstverständlich bei der Hochzeit selbst. Nur wird in der Zeit der Kleiderordnungen bei den Hochzeitsmusiken streng auf Unterschiede gehalten. Je nach dem Stand des Bräutigams werden Posaunen — im Singular oder Plural — zugestanden oder versagt.

In Nürnberg muß 1600 ein dreichöriges Hochzeitsstück Leo Haßlers unaufgeführt bleiben, weil der Bräutigam kein Privilegierter, sondern Kaufmann ist.

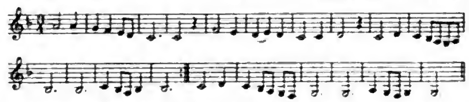
Nicht bloß der Kirchendienst, sondern auch die neumodische, die Mitwirkung von Cembalis und Lauten fordernde Profanmusik führte zu einer engeren Verbindung der Stadtpfeifer mit den Organisten, die ja immer zugleich Cembalisten und häufig auch gute Lautenspieler waren. Infolgedessen begründen jetzt Kandidaten, die sich für die Stelle eines Pfeifers oder Zinkenisten melden, ihre Bewerbung damit, daß sie auch Orgel spielen können, die Organisten wiederum rücken mit in die Reihe der Stadtmusikanten oder an ihre Spitze. Es erscheinen gemeinsame Verordnungen »für die Organisten und Stadtpfeifer«, bei dem Organisten werden die »Aufwartungen« bestellt, er bestimmt bei den sogenannten »stillen Musiken« wie viele und welche Spieler zur Laute und zum Cembalo zugezogen werden, er wird hier und da als »Archimusicus« angeführt. Nürnberg beruft 1600 L. Haßler als »Oberhaupt der Stadtpfeifer« und schließt in diese Bestallung den Organistendienst ein, Leipzig räumt einige Menschenalter später dem Organisten der Neuen Kirche das Recht ein, unabhängig vom Thomaskantor, als dem obersten Direktor der Stadtmusik, ein eigenes Orchester zu gründen und zu leiten. Studenten bilden es, und damit sind wir bei dem wichtigen Prozeß der Verstärkung der alten Stadtmusiken durch Laienkräfte, bei der letzten Vergrößerung der Orchester durch mehrfache Besetzung der Streichinstrumente und bei modernen Verhältnissen angelangt.

Da die treibende Hauptkraft für diese Wandlung in der äußeren Geschichte der Orchester die Entwicklung der Komposition war, so ist die Frage wichtig: was haben die alten Orchester gespielt? Bis vor kurzem war die Musikgeschichte geneigt, den Anfang einer selbständigen Orchesterkomposition erst an das Ende des 16. Jahrhunderts zu setzen, aber, wie neuere Untersuchungen, bei denen sich namentlich Hugo Riemann hervorgetan

hat, ergaben, daß die alte, scheinbar unbegleitete, mehrstimmige Vokalmusik in Messe, Motette und weltlichem Chorlied stark und wesentlich auf die Mithilfe von Orchesterinstrumenten und Orgeln rechnet, so hat sich auch herausgestellt, daß die Orchesterkomposition fast bis in die Zeit zurückreicht, wo der Minnegesang begann. Sie hat heute ebenso alte Dokumente vorzulegen wie die Lauten- und Orgelmusik; die Zeit, wo auf den Bildern noch der Spielmann im Singular überwiegt, ist da zuerst mit einer einzigen vom Ende des 12. Jahrhunderts stammenden estampida, im 13. Jahrhundert schon mit mehreren Stücken in englischen Handschriften und im 14. Jahrhundert endlich mit ganzen Sammlungen französischer und italienischer Kompositionen, die sich in der Pariser Nationalbibliothek und im Britischen Museum finden, vertreten. Es sind durchweg einstimmige Tanzstücke, die in der Mehrzahl zu der Familie der eben erwähnten estampida, im französischen estampies genannt, zum kleineren Teil zu den danses royales gehören*) Schon Grocheo kennt die estampie als stantipes und berichtet, daß sie mit dem cantus coronatus und dem rondellus eine besonders beliebte Form von Instrumentalmusik sei, bei Festen spielten die Jongleurs damit reichen Leuten auf. Was in der Zeit der einstimmigen Musik, wo sich die Ausführenden im wesentlichen auf Gedächtnis und Improvisation verlassen durften, veranlaßt haben mag, gerade estampies aufzuschreiben, ist der ihnen eigene Mangel an Symmetrie, der das Behalten und Wiedergeben verhältnismäßig erschwert. Es wechseln acht- und sechstaktige Perioden, vier- und zweitaktige Abschnitte. Die isolierten Zweitakter markieren die Hauptschlüsse und geben ihnen metrisch und modulatorisch einen eigensinnigen Zug, zu dem sich die sanft und leicht hingleitende Melodie in Gegensatz stellt. Das Ganze wird eine Mischung von Anmut und Keckheit, aus der der

*) Pierre Aubry: Les plus anciens textes de musique instrumentale (Mercure musical, September 1906).

Geist der Troubadourzeit spricht. Die folgenden Takte:



bringen die ersten 2 Abschnitte einer solchen estampie, das ganze Stück hat ihrer, je nachdem 4, 6 oder 7. Die danse royale oder estampie royale unterscheidet sich von der gewöhnlichen estampie hauptsächlich durch einen Reichtum an größeren Intervallen, der ihren Charakter ins Kräftige und Heroische hebt, und durch geringeren Umfang der Satzteile:

etc

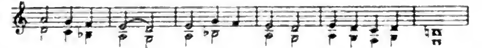
Diese Satzteile oder Perioden heißen puncta, genau so wie in den gleichalterigen zwei- und dreistimmigen englischen Orgelkompositionen, mit denen uns unlängst Wooldridge bekannt gemacht hat*). Das Punktum ist ein offenes (apertum), wenn der Schluß in die Höhe, ein festes (clausum), wenn er in die Tiefe geht. Bei dem Vergleich zwischen den estampies und den Orgelsätzen fällt zuerst auf, daß die ersteren melodisch viel reifer und wertvoller sind. Kein Wunder: auf die Beweglichkeit und Freiheit der Melodie drückte in den Orgelsätzen zunächst noch die Mehrstimmigkeit. Noch stärker ist zwischen den beiden Arten der Unterschied in der metrischen Struktur: die Orgelstücke ziehen in durchschnittlich längeren Perioden vorüber, die estampies sind kurz und scharf gegliedert. Dieser von ihrer Tanzbestimmung herkommende Zug behauptet sich auch in der mehrstimmigen Orchestermusik, soweit sie weltlicher Natur ist, noch auf lange hin, bis ins 16. Jahrhundert wird ihm selbst in den überwiegenden Fällen Rechnung getragen,

---

*) H. E. Wooldridge: Early English harmony from the 10th to the 15th century. 1897.

wo die zwei-, drei- und fünfstimmigen Sätze imitieren, fugieren oder sonstwie kunstvoll kontrapunktieren. Die Metrik ist gradezu das sicherste Kriterium, nach dem man in zweifelhaften Fällen feststellen muß, ob eine mehrstimmige Komposition für Singstimmen oder für Instrumente gemeint ist.

Die ältesten zweistimmigen Kompositionen für Orchesterinstrumente sind uns in den eben erwähnten englischen Handschriften des 13. Jahrhunderts erhalten. Der zweistimmige wurde von dem volleren Satz nicht verdrängt. Johann Walther bringt 1542 unter seinen 26 Fugen für Zinken ein reichliches Drittel, 9 Stück für zwei Zinken, und John Morley 1595 eine ganze Sammlung zweistimmiger, zum Teil instrumentaler Canzonetten; im Aufwartungsdienst der Stadtmusikanten gab es kleine Ständchen im Zimmer und andere Fälle, für die nur zwei Spielleute vorgesehen waren. Erst als mit dem 17. Jahrhundert die volle akkordische Klavierbegleitung beliebt wurde, litt die Freude am reinen Duo und die Produktion der Gattung wurde mehr und mehr auf Unterrichtszwecke eingeschränkt. Mit welchem Unrecht, lehrt jede gute Aufführung etwa eines Spohrschen Violinduos. Jene ältesten englischen Kompositionen für zwei Instrumente entsprechen den heutigen Forderungen an einen reinen Satz vielfach nicht. In einem von Wooldridge (a. a. O.) gedruckten Duett fängt beispielsweise der Quintus punctus folgendermaßen:



an. Die Stelle steht durchaus nicht allein, sondern eine große Zahl ganz ähnlicher beweisen, daß unter den Simultanharmonien der Zeit die Quintenparallelen ebenso beliebt waren wie die Sextenparallelen und die Oktaven, Terzengänge merkwürdigerweise viel weniger. Auch an kühnen Dissonanzen sind die Sätze so reich, daß man an Schreibfehler denkt. Der Entwurf der Stücke geht

gewöhnlich von der Unterstimme aus. Diese besteht entweder aus einem langsam vorgetragenen Bruchstück der Skala, das mit primitiv lustigen, raschen Motiven kontrapunktiert wird, z. B.:



oder sie ist einer Tanzweise entnommen, deren einzelne Abschnitte ostinatoartig durchgeführt werden:
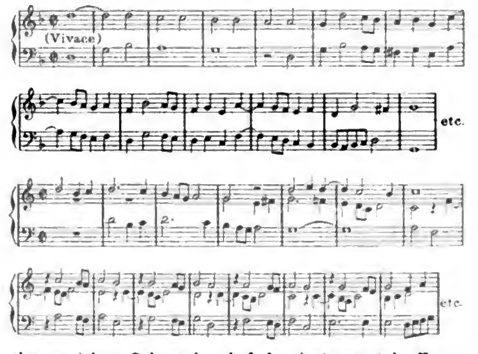


Es steht im Einklang mit der Bilderquelle, daß die ältesten Kompositionen für drei Orchesterinstrumente dem 15. Jahrhundert angehören. Bamberger, Berliner, Florentiner Handschriften enthalten allerdings schon aus früherer Zeit dreistimmige Instrumentalsätze, aber als reich und ständig gepflegte und dabei auch voll entwickelte Kunst begegnen sie uns erst in der niederländischen Schule, in der sie mit Arbeiten Obrechts, P. de le Rues, Brumels, A. Agricolas, Hofhaimers und Senfls belegt werden können. Sie haben dem Anschein nach einen besonders eifrigen Vertreter in Heinrich Isaac gefunden, dessen dreistimmigen Sätze, 24 an Zahl, vor einigen Jahren in Neudruck erschienen sind**), mit ihnen zusammen auch 33 vierstimmige und 1 fünfstimmiges, die mit den ersteren in Technik und Charakter übereinstimmen. Ob diese Arbeiten auch wirklich sämtlich für Instrumente bestimmt sind, ist noch nicht ganz ausgemacht; einen Teil wird man auch jetzt noch, wie es früher mit allen geschah, als Vokalkompositionen ansehen dürfen, denen nur deshalb kein Text beigegeben worden ist, weil er sich als so bekannt voraussetzen ließ, daß eine kurze Über-

*) Aus London: Harleiana 978, gütigst mitgeteilt von Herrn Professor Johannes Wolf.

**) Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV, I. Herausgegeben von Johannes Wolf.

schrift (Wohl auf gut Gsell, Süßer Vetter, Si dormiero, Pour vous plaisir u. a.) genügte. Gründliche Untersuchungen der Liedliteratur der Isaacschen Zeit haben diese Frage weiter zu klären. Bei einer Gruppe der dreistimmigen Sätze liegt die vokale Natur sehr nahe. Das sind die Stücke, bei denen der Tenor einen breiten cantus firmus vorträgt, den Oberstimmen und Baß mit bewegten, wechselnden und kanonisch oder frei imitierenden Motiven umspielen. Doch ist ihre Zahl nur klein, die überwiegende Menge der Isaacschen Sätze, der dreistimmigen wie der vierstimmigen, erweist sich schon durch die kurze Gliederung in vier- und zweitaktige Abschnitte grade so als instrumental, wie das hundert Jahre früher bei den estampies der Fall war. Dazu kommt ein zweites, schon von den Schriftstellern des 13. Jahrhunderts hervorgehobenes Merkmal instrumentaler Konstruktion. Das ist die Sequenz: Von ihr macht Isaac, wie die folgenden zwei Proben zeigen mögen:



einen reichen Gebrauch. Auf das instrumentale Konto

ist ferner auch eine freiere Behandlung der Dissonanz zu setzen, z. B. in O Venus bunt:

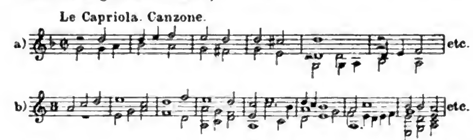
Die vorstehenden kurzen Auszüge veranschaulichen zur Genüge, daß die Orchesterkomposition des 15. Jahrhunderts trotz einzelner Züge formeller Verwandtschaft sich über den Charakter der einstimmigen Estampies und der ersten englischen Versuche im zweistimmigen Instrumentalsatz sehr hoch gehoben hat. Das sind keine Tänze mehr, sondern das ist eine Unterhaltungsmusik, die zwar an volkstümliches Material anknüpft, aber um es höchst individuell und mit einem stattlichen Aufwand von Kunst und Geist zu entwickeln. Es ist ein Kammerstil, der sich an einen sehr gebildeten Kreis wendet und Zuhörer voraussetzt, welche die Beziehungen zwischen den Stimmen sofort erfassen und die Reize dieses Stimmenspiels zu würdigen wissen. Diese Musik ist die Blüte meisterlichster Kontrapunktik, leicht und ohne Tüfteln entworfen, aber genau auf Abwechslung und deutliche Wirkung berechnet. Das sieht man namentlich daran, wie Isaac die Nachahmungen bald aus der Höhe nach der Tiefe, bald umgekehrt führt, bald wörtlich, bald in Umkehrung und anderen Varianten antwortet. Die Mehrzahl seiner Sätze wird man als Paraphrasen bekannter Lieder zu deuten haben, bei etlichen (La Martinella, Morra u. a.) hat er sich aber Programmaufgaben gestellt. Es kommen auch in den Liedparaphrasen Tonmalereien vor, eine sehr hübsche in der Nummer 36: »Si dormiero«. Da wird mit der variiert mehrmals wiederkehrenden Stelle:



auf das Schwanken von Bildern und Vorstellungen angespielt, das dem Einschlafen gern vorhergeht.

Die Grundzüge der Isaacschen Arbeiten kehren nun auch in dem »Libro I delle canzoni da sonar« von Flo-

rentio Maschera wieder, das 1584 zu Brecia in vier Stimmbüchern erschien und das lange Zeit als der Anfang selbständiger Orchesterkomposition angesehen worden ist. Davon zu überzeugen, genügen die Anfänge der beiden Canzonen, die Wasielewski aus diesem Werke zum Neudruck gebracht hat*):



Die Themen haben den Charakter des Tanzliedes, allerdings eines herb und elegisch gestimmten, aber doch die rhythmische Bestimmtheit und Knappheit der Gattung, und sie haben die zahlreichen und scharfen Cäsuren, die schon die estampies auszeichneten. Die Ausführung gelangt zu Dimensionen, wie sie das 15. Jahrhundert für Orchesterstücke noch nicht kennt, zu einem Umfang von 107 und 143 Takten und sie folgt dabei noch demselben Prinzip, nach dem auch Isaac, de la Rue und die anderen Niederländer verfuhren: kunstvolle Arbeit, jedoch mit verminderter Kraft und Energie. Die Kunst besteht für Maschera fast ausschließlich im Fugieren, dabei macht er die Fuge zu einer auffällig leichten, auch dem einfachsten Volk verständlichen Form. In der ersten Canzone erreicht er das durch beständige wörtliche Wiederholung kleiner und großer Abschnitte; die ganze Capriola besteht aus zwei Teilen und jeder Teil wieder aus zwei völlig gleichlautenden Hälften. Ein und derselbe Ganzschluß (Gmoll) kommt deshalb in hundert Takten sechsmal und verbreitet über die Komposition ein Einerlei, das nur deshalb nicht als hilflos wirkt, weil es augenschein-

*) I. W. von Wasielewski: Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts. 1874.

lich beabsichtigt, wahrscheinlich in dem Text der Capriola begründet ist. In der zweiten Canzone erleichtert Maschera das Zuhören und Folgen durch fortwährenden Gedankenwechsel. Dem ungraden Anfang folgt im 22. Takt ein Allabreve, und in ihm bringt er nacheinander fünf verschiedene Themen, die auch nicht mehr streng fugenmäßig, sondern nur in zwanglosen Imitationen verarbeitet werden.

Der durch die große Verschiedenheit der beiden Stücke Mascheras nahe gelegte Schluß, daß mit der Bezeichnung Canzone ein bestimmter Formenbegriff nicht verbunden sei, ist richtig und gilt nicht bloß für die Canzonen, sondern für alle Arten Orchestermusik des 17. Jahrhunderts. Mascheras Sammlung, die schon 1593 zum zweiten Male aufgelegt wurde, hatte den Druckern das Signal zur fleißigen Bestellung der Orchesterkomposition gegeben. Noch vor Schluß des 16. Jahrhunderts traten dem Maschera andere Oberitaliener mit Canzonen und Ricercares zur Seite, noch viel stärker regt sich aber neues Leben in dem Gebiete von dem Augenblicke ab, wo durch Einführung der Oper und namentlich auf Grund von Monteverdis Orfeo die Instrumentalmusik gewissermaßen die höheren Weihen erhält. Da veröffentlichen Marini, Fontana, Monte Albano, Tarqu. Merula, Neri, Allegri, Mezzaferrata, Bassani, Vitali und andere angesehene Musiker neue Sammlungen von vier- und mehrstimmiger Orchestermusik und mit Legrenzi treten auch die Opernkomponisten mit in die Konkurrenz ein*). Auch die Zahl der Kompositionsarten wächst, neben der Canzone erscheint die Fantasie, die Sonate, die Sinfonie, das Capriccio. Die Canzone legt es jetzt auf Gegensätzlichkeit an, es lösen sich schon durch die Taktart streng geschiedene Themen ab, oder sie wird zu einer dramatisch erregten Szene, in der Charakter und Tempo sich drei-, vier- und fünfmal ändern. Diese zweite Art ver-

*) Zur Orientierung wird empfohlen Wasielewskis bereits genannte Sammlung.

treten Merula und Neri. Die Fantasie macht schon durch ihren Namen auf Formenfreiheit Anspruch. Es gibt Fantasien, die vollständig den mehrth(e)migen Canzonen gleichen, und andere, die einfache Fugen mit einer breiten, homophonen, im Takt mit dem Hauptsatz kontrastierenden Episode sind. Eins der schönsten Beispiele dieser zweiten Art ist Banchieris »Fantasia in Eco movendo un Registro«, die in der Episode das alte Echo zu Ehren bringt. Am reichsten an Spielarten ist in der Orchestermusik des 17. Jahrhunderts die Sonate. Der Aufbau variiert von der Einsätzigkeit bis zu siebenteiligen Satzkränzen; die dreisätzige Kammersonate wie die viersätzige Kirchensonate treten in dieser gemischten Gesellschaft schon verhältnismäßig früh auf, aber die herrschenden Formen werden sie erst gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts von der durch die Mitwirkung des Cembalo gestempelten Kammermusik aus. Ähnlich bunt verläuft die erste Entwicklung der Sinfonie, doch erhält sie vom Anfang an, den wir nach dem von Riemann gebrachten Beispiel ins 15. Jahrhnndert verlegen können, eine einheitliche Marke durch den Verzicht auf strengen Stil und Imitationskünste. Das Hauptfeld ihrer Ausbildung wird die Oper.

Neben dem leidenschaftlichen, feurigen Vitali, der aber mehr von der Kammer aus in die Geschichte der Instrumentalmusik eingriff, ragt unter den auf Maschera folgenden Orchesterkomponisten am bedeutendsten Giovanni Gabrieli, der Neffe jenes Andrea Gabrieli, der als Organist von San Marco 1586 die ersten fünfstimmigen Sonaten veröffentlicht hat, hervor.

Mit ihm beginnt die goldene Zeit einer eigentümlich feierlichen, erhabenen und edlen Orchestermusik, der wir aus unserer neueren Literatur nichts an die Seite zu setzen haben. Sie wurzelt in dem Geiste, in welchem während des 16. und 17. Jahrhunderts Kirchen, Staaten, Städte und Korporationen große Feste begingen. Sie hat insbesondere das Gepräge Venetianischer Kunst: der Glanz und die Pracht, der Ernst und die Hoheit, die uns in den

Meisterwerken des Montagna, des Paolo Veronese und des Tizian ergreifen und erheben, die uns musikalisch in den Madrigalen des L. Marenzio so tief berühren, sie kennzeichnen auch die Canzonen und Sonaten des Giovanni Gabrieli. Seine Hauptarbeiten sind die in den »Sinfoniae sacrae« von 1597 (zweite Auflage 1615) enthaltenen Stücke: nämlich vierzehn Canzonen und zwei Sonaten.

Giovanni Gabrieli.

Aus dieser Sammlung, die durch 45 Chormotetten vervollständigt wird, hat Wasielewski (a. a. O.) einige Nummern veröffentlicht, von denen namentlich die eine, die Sonate mit dem Titel »Pian e forte«, neuerdings in geistlichen und in historischen Konzerten häufiger verwendet wird. Auch in dieser Isoliertheit und in der fremden Umgebung scheint die Komposition überall mächtig gewirkt zu haben. Nicht unpassend zieht ein Berichterstatter*) Wagners »Parsifal« heran, um den Eindruck der Sonate zu beschreiben.

Alle diese Gabrielischen Orchestersätze haben einen verhältnismäßig bescheidenen Umfang: durchschnittlich 70 bis 80 Doppeltakte. Weil aber ihr Aufbau sehr scharf gegliedert ist, wirken sie breit und imposant. Es ist das eine ähnliche Erscheinung, wie bei den Händelschen Chören, wie bei der Architektur der Antike und der Renaissance. Das Geheimnis liegt wohl in dem glücklichen Verhältnis einer an und für sich bedeutenden Erfindung zu einer ebenso bedeutenden, klaren, bestimmten, in jedem Gliede abschliessenden und vollen Ausführung. Es ist eine Musik, die ein Goethe bewundert haben würde.

Einige dieser Gabrielischen Orchesterkompositionen sind auf zwei Instrumentenchöre verteilt. Der erste Chor beginnt in der Regel mit einem längeren Thema feierlicher, zuweilen auch elegischer oder freudiger Natur. Das wiederholt der zweite Chor wörtlich. Dann treten beide zu einem freien Abschluß im majestätischen Klang

*) Leipziger Nachrichten, 3. November 1892.

zusammen. Im weiteren Verlauf wird der Charakter der Musik erregter; die Chöre ziehen in engen Nachahmungen dahin, in belebten, zuweilen verwickelten Rhythmen das Eingangsthema umspielend. Oder auch: es folgt ein zweiter Satz, der sich in Charakter und Form vom ersten scharf abhebt, dem geraden einen ungeraden Takt gegenüberstellt. Entschiedenen und häufigen Taktwechsel liebt ja die ältere, an Impulsen reiche Zeit auch in der Vokalmusik. Oft läßt es Gabrieli bei diesen zwei Sätzen eines Stücks bewenden und schließt mit einem freien Anhang, in dem die Oberstimmen beider Chöre mit virtuosen Wendungen hervortreten, um nach altem, klugem Brauch den Schluß hervorzuheben, auszuzeichnen, eindringlich und packend zu gestalten. Manche der Gabrielischen Kompositionen gehen aber über dieses zweisätzige Schema weit hinaus und stellen motettenartig nach dem ersten Tutti oder dem zweiten Thema noch eine lange Reihe großer und kleiner Gedanken auf, als gälte es einen geheimen Text zu erschöpfen. Zu dieser zweiten Klasse gehört die Sonate »pian e forte«.

Sie vertritt ihre Familie und die ganze Gabrielische Instrumentalmusik äußerst vorteilhaft, weil sie sehr übersichtlich und regelmäßig aufgebaut ist und weil sie zweitens den Klangbesitz des Gabrielischen Orchesters in seiner Eigentümlichkeit und in seinem Reichtum vorführt. Aus den piano gehaltenen Abschnitten, in denen der zweite Chor den ersten ablöst, klingt es wie Charfreitag; aus den mit leichten Übergängen erreichten Stellen im forte, bei denen die Chöre zusammentreten, wie Ostern. Namentlich der elegischen Eingangsstimmung gibt der reiche Harmonieapparat der alten Tonarten einen seltsam beweglichen Ausdruck. Die Besetzung des Orchesters, die nicht bei allen Stücken angegeben ist, besteht in dieser Sonate aus einem Quartett von Cornetten (Zinken) und drei hohen Posaunen für den ersten Chor, für den zweiten aus Bratsche und drei tiefen Posaunen. In einzelnen protestantischen Orten besteht heute noch die Sitte, daß an hohen Festen, bei vor-
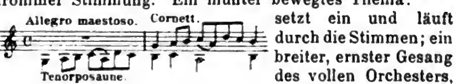
nehmen Trauungen und anderen außerordentlichen Gelegenheiten ein Posaunenquartett den Choralgesang begleitet. Dieser Brauch ist ein ehrwürdiger Nachklang der Musik früherer Zeiten, in denen er sich bis ins 15. Jahrhundert zurück verfolgen läßt. Dem ausgehenden 16. und dem ganzen 17. Jahrhundert war die Posaune das Normalinstrument aller Feierlichkeit. So wie hier stehen wir auch noch in den Instrumentalsätzen, die z. B. Monteverdi und Schütz in ihren Vokalkompositionen einlegen, oder bei selbständigen Stücken wie der achtstimmigen Canzone des Tiburtio Massaino (1608) vor vollständigen Posaunenorchestern. Die neuere Zeit kennzeichnet der Violinenklang; sie gibt in den Gabrielischen Sonaten ein erstes Lebenszeichen mit der Oberstimme des zweiten Chors. Noch aber sind es nicht die hohen Violinen, sondern die Bratschen. Der Sinn für Klangfarben und die Gabe, mit ihnen auf Empfindung und Phantasie zu wirken, hebt Gabrieli hoch über die vorhergehenden und gleichzeitigen Orchesterkomponisten, durch die Pracht des Kolorits wirkt er modern und vertritt zugleich einen Grundzug venetianischer Kunst. Wie fein bedacht ist in der Sonate »pian e forte« das Verhältnis der beiden Chöre! Der zweite setzt immer eine Quinte, Sexte, meistens eine Oktav tiefer ein als der erste. Dadurch klingen seine Wiederholungen immer viel ernster, dunkler, geheimnisvoller. Um so mehr, als die beiden Chöre im Freien weit voneinander, in der Kirche auf verschiedenen Emporen aufgestellt waren. Den großen Raum setzen auch die Tuttis voraus; in unseren heutigen Konzertsälen klingen diese Kirchen- und Festsinfonien zu stark. Sie haben noch, eine große Anzahl wenigstens, eine andere Schwierigkeit für den modernen Hörer: Sie entwickeln nicht, wie die neuere Instrumentalmusik vorzugsweise tut, ihre Perioden und Sätze mit Wiederholungen und Verwandlungen eines Themas oder eines Motivs, sondern die Musik strömt daher in der Form »unendlicher Melodie«, um einen Wagnerschen Ausdruck zu gebrauchen. Auch in den einchörigen Kompositionen dieser Gattung mochte

man auf den Reiz des Chorwechsels nicht ganz verzichten. Man ersetzte und deutete ihn dadurch an, daß einzelne Stimmen mit dem vollen Chor wechselten, man brachte zweitens gern das sogenannte »Echo« an. Eine kleine Gruppe von Spielern in einem Nebenraum, jedenfalls entfernt und möglichst versteckt aufgestellt, wiederholt sparsam oder reichlicher kleinere und größere Abschnitte der Musik des Hauptchors. Unter den Liebhabern des Orchesterechos verdient neben dem schon erwähnten Banchieri der Bologneser Domkapellmeister Bassani genannt zu werden. Eine viel größere Bedeutung hat das Echo aber in der mehrstimmigen Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts. Viele Wiederholungen in den Chören jener Zeit, die uns befremden, sind sofort verständlich und schön, wenn man sie dem Echo gibt. Ein naheliegendes Beispiel bietet das weltbekannte »Ecce quomodo« von Jacob Handl (Gallus) mit der Refrainstelle: »Et erit in pace«.

Banchieri.
Bassani.

Das zweichörige Orchester G. Gabrielis hat sich weit ins 18 Jahrhundert hinein erhalten, wir finden es in S. Bachs Matthäuspassion, Hasse hat es in der Oper, Cannabich in der Sinfonie.

Die einchörigen Orchesterkompositionen des G. Gabrieli haben offenbar eine andere Bestimmung als seine doppelchörigen; sie setzen andere Räume und andere Stimmung voraus. Die Violinen kommen in ihnen mehr zur Geltung, die Musik ist weltlichen Charakters und mischt nach venetianischer Art Heiterkeit mit Würde. Man kann an Vermählungsfeiern und andere Familienfeste in hohen Patrizierhäusern denken. Ein Glanzstück dieser Art ist die als Nr. VIII in der Wasielewskischen Sammlung mitgeteilte sechsstimmige Canzone für zwei Violinen, zwei Cornetten und zwei Posaunen, eine Komposition, interessant durch den Wechsel fröhlicher und frommer Stimmung. Ein munter bewegtes Thema:



setzt ein und läuft durch die Stimmen; ein breiter, ernster Gesang des vollen Orchesters,

durch den Rhythmus allein schon scharf geschieden:

(Violinen und volles Orchester.)

tritt ihm entgegen. Dieser Wechsel wiederholt sich fünfmal und so, daß die Gruppen immer breiter, und namentlich die Abschnitte im Tripeltakt immer majestätischer werden. Dann krönt ein freier Schluß, die Freudigkeit des Stücks zur Ausgelassenheit steigernd — im kleinen ein Vorläufer Beethovenscher Finalausgänge — das Ganze. Will jemand — und unsere Musikschulen müßten das wollen — die Gegenwart wieder mit G. Gabrielis Orchesterkompositionen bekannt machen, so eignen sich die beiden hier geschilderten Stücke ganz besonders dazu. Auch wohl deshalb noch, weil ihre Besetzung mit den modernen Mitteln, sonst so häufig ein Stein des Anstoßes für die Wiederbelebung alter Tonkunst, keine Schwierigkeit macht. Vergleicht man die eben erwähnte Canzone mit Canzonen Mascheras und anderer Oberitaliener, so überragt Gabrieli die Mitarbeiter unverkennbar an innerer Lebendigkeit und feinem Geschmack. Der letztere zeigt sich namentlich in seiner Behandlung der kontrapunktischen Formen. Die Nachahmungen werden, auch wenn sie sich mit Leichtigkeit viel weiter führen ließen, immer bei Zeiten abgebrochen, auf die übliche Fuge verzichtet Gabrieli. Darin liegt ein allgemeiner formeller Fortschritt, die Emanzipation vom streng polyphonen Stil. Aber der Orchestersatz hat dem Gabrieli auch nach anderen Seiten eine selbständige Entwicklung zu danken. I. v. Wasielewski irrt, wenn er meint, die Instrumentalmusik Gabrielis habe einen ganz vokalen Charakter. Nein, Gabrieli hat zuerst die eigenen natürlichen Mittel des Orchesters, seine Überlegenheit im Klanglichen bemerkt und zur Geltung gebracht. Die frühere und gleichzeitige Vokalkomposition hat nirgends einen so imposanten Wechsel von Farbe und Klangstärke, wie ihn die Sonate piano e forte zeigt, sie kennt auch die Mischung konträrer Stimmungen in der Freiheit und Raschheit, die wir in Gabrielis Canzonen begegnen, nicht.

Die Orchestermusik G. Gabrielis hat auf einen weiten Umkreis in der ferneren Geschichte der instrumentalen Komposition nachgewirkt, namentlich mit seinen Festsonaten. Ihren Ton und Geist finden wir noch lange in den kurzen einsätzigen Instrumentalsinfonien, die in den geistlichen Vokalkonzerten und Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts vorkommen. Allgemein zugängliche Beispiele bieten da die Kompositionen Kaiser Leopolds I.*).

Kaiser Leopold I.

Dann gehören hierher viele Schützsche Stücke, so die Einleitungen zu den 7 Worten und zu der Historie von Absalon. Hervorragend weihevolle Sinfonien stehen an der Spitze der Kantaten Franz Tunders, auch der Buxtehudes und Zachows. Noch Bach hat der überhaupt altertümlich gehaltenen Osternkantate »Christ lag in Todesbanden« eine Sinfonie im Gabrielischen Stil vorausgeschickt. Auf das Gabrielische Muster stützt sich eine ganze selbständige Literatur einsätziger Festsonaten für Bläserorchester, die in den Musikschränken aller Instrumentalkapellen ausreichend vertreten war. Den ganzen Umfang dieses Kunstgebietes festzustellen, bedarf es noch besonderer Untersuchung. Gepflegt wurde es von hervorragenden und von unbekannten Komponisten; denn es war in der Sitte der Zeit begründet. Wir können es auch heute nicht ganz entbehren, obwohl unser öffentliches Leben auf musikalischen Schmuck und musikalische Weihe bis zu einem bedenklichen Grade verzichtet hat. Fast will es scheinen, als sollte die Tonkunst ins Konzert gesperrt und da stranguliert werden! Tatsache ist, daß die heutigen Komponisten für Feierlichkeiten, wie sie sich bei Einweihungsakten, bei solennen Empfängen und Begrüßungen vollziehen, wenig komponieren, und wenn sie es tun, treffen sie nur selten den richtigen Stil. Beethovens Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses« und C. M. v. Webers Jubelouvertüre in allen Ehren, aber man hört sie jetzt an Stellen und bei Gelegenheiten, wo sie keinesfalls hin-

*) Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Herausgegeben von Guido Adler. Bd. I.

passen! So empfehlen wir denn den Dirigenten, die um ein feierliches Stück in Verlegenheit sind, einen Griff in die alte Zeit der einsätzigen Gabrielischen Sonate. Unter dreierlei Titeln bergen die Archive die Reste dieser Tonfamilie: als Sonaten, Sinfonien und als geistliche Konzerte (Sacri concerti). Bei dieser dritten Gruppe tritt zuweilen zu den Orchesterinstrumenten noch Begleitung der Orgel oder eines anderen Harmonieinstruments. Sie lassen sich daher in der Regel nur in Kirchen oder großen Sälen verwenden. Die Mehrzahl der hierhergehörigen Kompositionen ist aber, ganz ähnlich wie bei der älteren Suite, für Bläserchöre bestimmt und alle sind nur in Stimmdrucken vorhanden; zu einer neuen Ausgabe in Partitur haben es bisher nur die von Wasielewski mitgeteilten Stücke gebracht. So finden sich z. B. aus unserer Klasse in der königlichen Bibliothek zu Berlin folgende Nummern: D. Castelli: Sonate concertante (Venedig 1621); F. S. Ertelius, Symphoniae sacrae (München 1611); Gabr. Fattorini, Sacri concerti (Venedig 1615); Fr. Giuliani, Sacri concerti (Venedig 1619); G. Picchi, Canzoni da sonare (Venedig 1625). Aus italienischen Bibliotheken wären da noch hinzuzufügen: Fiore, Sinfonie da chiesa (Modena 1699) und Bergonzi, Sinfonie da chiesa (1708). Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommt in Italien der Gabrielische Stil aus der Mode und wird von der mehrsätzigen Kirchensonate, die in der Regel drei- und vierstimmige Violinmusik ist, verdrängt. Aber Nachfolger der Gabrielischen Sinfonie finden sich auch in Italien noch bis ins 19. Jahrhundert. Der Venetianer Buzzuola ist einer ihrer letzten Vertreter. Seine »Piccole sinfonie ad uso della Basilica di San Marco« haben Meyerbeerschen Geist, aber die einsätzige Form Gabrielis.

Gottfried Reiche.

In Deutschland finden wir einen der letzten Meister im Sonatenstil in Gottfried Reiche, jenem Leipziger Stadtmusikus, für den Seb. Bach seine gefürchteten Trompetenpartien geschrieben hat. Aus seinem Hauptwerk: »24 neue Quatrocinia« (Leipzig 1696) empfehlen wir zur
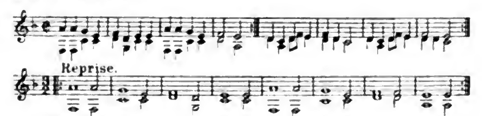
Einführung namentlich das B dur-Stück über das Thema: Damit beginnt in markiger Harmonie der erste Teil. Ein mittlerer wendet die Melodie in geraden Takt: und führt sie in Fugenform durch die Instrumente, hier, wie überall ein Bläserquartett von Cornett und drei Posaunen. Jedermann kann nur über die formelle Tüchtigkeit und die wirklich hohen Gedanken in dieser und in ähnlichen Arbeiten des schlichten Mannes erfreut sein. Sie zeigen, wie sich auch bescheidene Kräfte auf diesen Kunstzweig verstanden. Noch vor Reiche gehört der ebenfalls Leipziger Stadtpfeifer Joh. Petzel mit seiner »Hora decima« von 1670 hierher. Auch das ist eine Sammlung feierlicher Sonaten, wie sie vor Tische vom Leipziger Rathausturm tagtäglich abgeblasen wurden, einsätzig, aber schon vom Muster der venetianischen Opernsinfonie beeinflußt. Das wohl letzte Lebenszeichen Gabrielischer Kunst in Deutschland dürften die »Turmsonaten« Fr. Schneiders sein, die der Komponist des »Weltgerichts« als 17jähriger Gymnasiast in Zittau geschrieben hat. Nach seiner C dur-Sinfonie zu schließen, hat wahrscheinlich R. Schumann diese Turmsonaten Schneiders gekannt. Der Plaßsche Bläserchor in Berlin spielt sie heute wieder mit großer Wirkung, und in der Lausitzer Heimat des Komponisten sollen sie nie vergessen worden sein, in einem Bauer namens Schönfelder hat Schneider dort sogar noch am Ausgang des 19. Jahrhunderts einen Nachfolger gefunden*). Den indirekten Einfluß der Gabrielischen Sonate kann man noch in den Oratorienouvertüren Leos, Hasses, J. Haydns (»Sieben Worte«) spüren, aber er wird im 18. Jahrhundert unter der Herrschaft der neapolitanischen Schule, der der feierlich gehaltene Ton selbst in der eigentlichen Kirchenmusik fremd war, immer geringer. Wie schnell aber die alte Orchestersonate in jener über-

*) Mitteilung des Herrn Musikdirektor Stöbe in Zittau.

produktiven Zeit vergessen wurde, das kann man daraus ersehen, daß Gerber in seinem so vortrefflichen Lexikon die großen Gabrielis gar nicht erwähnt.

Die Orchestercanzone trat ihre Stellung im Laufe des 17. Jahrhunderts an eine neue Gattung weltlicher Musik ab: die Suite. Unter diesem Namen, der sich im 18. Jahrhundert mehr und mehr verbreitete, verstehen wir heute eine Folge von mehreren in sich abgeschlossenen Stücken, in deren Inhalt und Form die Tanz- und Liedmusik überwiegt. Die Sonate war eine freie und neue Schöpfung der höchsten und gebildetsten Künstlerkreise; die Heimat der Suite ist die Volksmusik. Wahrscheinlich ist sie so alt, wie das Instrumentenspiel überhaupt. Denn wenn Spielleute zwei im Charakter verschiedene Stücke — einen Choral und gleich darauf einen Tanz z. B., wie wir das in Deutschland bei Umzügen und Morgenständchen noch tagtäglich hören können — unmittelbar, ohne längere Pause, hintereinander spielen, so ist die Suite fertig. Geschrieben und gedruckt zeigt sie sich zuerst in der Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts*). Bald darauf aber, nämlich 1571, kommt auch schon (in Löwen bei Peter Phalesius) eine Sammlung von Suitensätzen für Orchester heraus. Sie bringt unter dem Titel »liber primus leviorum carminum etc« Paduanen, Passamezen, Allemanden, Galliarden, Branles und ähnliche Stücke, dazu aber auch Sätze mit programmatischen Überschriften, z. B. Den Post:

Suiten des Phalesius.



Wie hier hier durch rhythmische Umbildung dem Hauptsatze noch eine »Reprise« abgewonnen wird, so kommen

*) Wolf Heckels Lautenbuch 1562.

bei anderen Stücken solche Variationen als »Volten«. Immer wird auf diese Weise die Galliarde aus der Paduane gewonnen, aber auf diese Fälle und auf den Zusammenhang nur zweier Sätze beschränkt sich die Variationskunst in dieser Phalesiusschen Suitensammlung. Schon sie zeigt, daß in der internationalen, durch die Namen der Sätze belegten Arbeitsgemeinschaft, unter deren Obhut die Orchestersuite ihre erste Entwicklung fand, dem englischen Anteil eine besonders gute Zensur gebührt. Das frischeste Stück unter allen ist ein »Bransle d'eccose«, der gleich metrisch apart beginnt:



Englische Suiten.

Morley.

Simpson.

Brade.

Die Engländer haben sich auch weiterhin bei den Jugendleistungen der Orchestersuite ausgezeichnet. Sie eröffnen 1599 mit Thomas Morleys »Consort lessons made by diverse exquisite authors for six instruments etc« die Zeit des regelmäßigen Suitendrucks und stehen in ihm Jahrzehntelang im erfolgreichen Wettbewerb mit den Deutschen. In der Elisabethischen Periode waren nicht blos englische Chorlieder und Komödianten, sondern im Gefolge der letzteren auch englische Spielleute über den Kanal gekommen. Diese waren es, die von Hamburg, an zweiter Stelle von Frankfurt und Lübeck aus den deutschen Markt mit zahlreichen Sammlungen von Orchestersuiten ihrer Landsleute beschickten, an der Spitze die Komponisten Theodor Simpson (1607*), 1610, 1617 und 1620) und William Brade (1609, 1614, 1617).

In der Form und dem Ausbau der mehrsätzigen Suite halten die englischen Arbeiten mit den gleichzeitigen deutschen nur eben Schritt. Sie bleiben länger als diese bei den zwei Sätzen: Paduane und Galliarde und bequemen sich ersichtlich erst unter deutschem Einfluß zur

*) Diese erste Sammlung ist von den Verlegern Hildebrand und Füllsack gezeichnet.

Aufnahme von Allemande und Corrente. Ein eigner und konservativer Zug ist nur, daß sie die Paduane zuweilen durch eine Canzone ersetzen. Meistens teilt diese, homophon gehalten, mit dem italienischen Muster bloß den Namen; nur einmal bringt Simpson (in der Hamburger Sammlung von 1617) eine Canzone, die



beginnt, dann in ungraden Takt übergeht und weiter mit dem mehrmaligen Wechsel beider Themen sich als eine gutgemeinte Nachbildung des oben zitierten Meisterstücks G. Gabrielis erweist. Aber originell und bis zu einem gewissen Grad bedeutend sind diese englischen Suiten durch einen starken Zug von Volkstümlichkeit. Er äußert sich stilistisch in ruhigen und bewegten Sätzen ziemlich gleichmäßig dadurch, daß Nachahmungen fast ausschließlich in die beiden obersten Stimmen gelegt werden, wo sie auf den Laien am leichtesten wirken. Thematisch kommt er vorzugsweise in den schnelleren Sätzen zum Ausdruck und zwar durch Marschweisen, denen zum Teil durch Überschriften ein heimatlicher Ursprungsstempel aufgedrückt ist. So steht bei Brade über dem Thema:

»Cornwallscher Aufzug« bei einem anderen liest man: »Mylady Wrath's Maskerade«. Auch in Deutschland scheinen die Engländer charakteristischen Weisen nachgegangen zu sein, Bateman wünscht bei einem seiner Sätze, daß man an »Näglein (Nelken?) Blumen« denke, ein anderer sucht »den alten Hildebrand« mit vorzustellen.

Unter den weiteren Merkmalen der gemeinverständlichen Tendenz tritt die Beliebtheit von wörtlichen Motivwiederholungen hervor: es ist keine Seltenheit, daß eine Formel wie: vier Takte nacheinander füllt.

Daß die Suiten der Engländer in Deutschland bekannt waren, ist wenigstens wahrscheinlich: Simpsons: findet sich im Florilegium Georg Muffats in der Gestalt:

In Deutschland bürgert sich die Orchestersuite nach 1600 rasch ein und durchläuft in vier, chronologisch nicht streng geschiedenen Stufen ihre erste bedeutende Entwicklung. Nürnberg ist, sowie für das deutsche Chorlied des 16., so auch für diese alte deutsche Orchestersuite des 17. Jahrhunderts der Hauptdruckort.

Auf der ersten jener vier Stufen begegnen wir Suiten als Sammlungen von Tänzen ein und derselben Sorte, wie z. B. in Valentin Hausmanns 24 »Neuen Intraden« von 1604 oder in Benedict Widmans »Neuer musikalischer Kurzweil« von 1608. Wie bei diesem letztgenannten Autor, so finden sich auf dieser ersten Stufe überhaupt häufig den Melodien Texte beigegeben. Hier lebt also noch entschieden die Zeit, in der beim Tanzen auch gesungen wurde; in der späteren Suite macht sie sich durch Verwendung alter Liedmelodien noch bemerklich.

Hausmann.

Dann kommen Hefte mit zweierlei Tänzen; in der Regel erst eine Anzahl gravitätischer Paduanen, dann genau oder annähernd ebensoviele neckische, muntere Galliarden. Beispiel: L. Haßlers »Neuer Lustgarten« von 1601.

L. Haßler.

Auf der dritten Stufe gesellen sich zu den Paduanen und Galliarden noch Intraden. Das sind marschartige Stücke, die den Paduanen nahe stehen. Beispiel: Melchior Francks Pavanen, Galliarden und Intraden. Coburgk 1603.

M. Franck.

Den Abschluß jener ersten Entwicklung der deutschen Orchestersuite bilden Werke in vier Sätzen. Die Wahl und Folge der Sätze ist bei dieser Stufe verschieden; doch haben die meisten zu ihr gehörigen Suiten Paduanen und Galliarden behalten. Valentin Hausmann z. B. ordnet so

an: Intraden, Passamezzen, Paduanen, Galliarden 1604, Paul Bäwerl (Peurl) bringt Paduanen, Intraden, Dantz und Galliarden (1611) hintereinander.

P. Peurl.

Erst hier an dieser vierten Stufe stehen wir vor der Suite im modernen Sinn. Dort, an den vorhergehenden Stufen, schüttet der Komponist gewissermaßen jede Sorte massenweiß vor uns hin, zur beliebigen Auswahl. Hier überreicht er uns fertige Sträusschen. Die Wahl und Zusammenstellung der Blumen ist das Werk des Geistes und des Geschmacks eines bestimmten Künstlers, und es kann nicht fehlen, daß sich das Walten einer höheren Kunst in dieser neuen Suite noch in weiteren Merkmalen äußert. Am meisten ins Auge fällt unter ihnen der Gebrauch der Variationenform. Sie findet sich bereits bei Hausmann in der Weise, daß der Passamezzo als Thema aufgestellt und dann noch in fünf bis sechs namentlich rhythmisch bedeutend und sinnvoll erfundenen Verwandlungen, die ausdrücklich als Variationen bezeichnet sind, vorgeführt wird. Dadurch gewann die Suite breite Formen und die Möglichkeit, einen bedeutenden Gedanken näher auszulegen. Sie hat aber davon immer nur bescheidenen Gebrauch gemacht und sich in der Regel auf eine Variation beschränkt. Man überließ solche Kunst der Orgelkomposition und blieb mit der Suite in den Grenzen der Volksmusik und in erster Linie immer darauf bedacht, kleine aber sinnfällige Tonbilder zu erfinden.

Daneben gibt es noch eine zweite Art von Variationssuiten, bei der aber die Variationen undeklariert unter den üblichen Satznamen passieren. Sie entsteht dadurch, daß das Thema des Anfangsstücks, vielleicht einer Paduane, auch für Allemande, Courante und Galliarde benutzt wird, natürlich nicht wörtlich, sondern rhythmisch und metrisch umgebildet und mit neuen Melismen behangen. Der Vorgang ist ein ähnlicher, wie in der Vokalmesse des 16. Jahrhunderts, durch deren Sätze sich bekanntlich leitende Themen ziehen. Diese Art von Variation beschränkt sich oft auf die Umbildung der beiden Mittelstücke. Bei Peurl, dem Hauptvertreter

dieser zweiten Variierungsart finden wir die thematische Einheit der vier Stücke verhältnismäßig am häufigsten, zuweilen allerdings nur in sehr zarten Andeutungen erkennbar. Die zweite seiner Suiten beginnt

in der Paduane:

in der Intrade:

im Dantz:

in der Galliarde:

Die 3. Paduane:

Intrade:

Dantz:

Galliarde:

Die 5. Paduane:

Intrade:

Dantz:

Galliarde:

Die 7. Paduane:

Intrade:

Dantz:

Galliarde:

Die 10. Paduane:

Intrade:

Dantz:

Galliarde:

Die Einheit der Suite als Ganzes, die Zusammengehörigkeit der vier Teile ist von einzelnen Künstlern der vierten Stufe stärker betont, schärfer zum Ausdruck gebracht worden. Es waren aber Ziele, denen man allgemein und von jeher zustrebte; allerdings mit einem viel bescheideneren Mittel: Man hielt die Sätze in derselben Tonart, und bei dieser Gleichheit der Tonart ist die Suite bekanntlich immer geblieben. Das ist nach modernen Anschauungen fast ein Fehler. Denn wir können in der Kunst von Abwechslung, Gegensätzlichkeit, Steigerung und dramatisch anregenden Elementen aller Art kaum genug haben. Das geht in unserer Tanzmusik bisweilen bis an die Karrikatur. Ganz anders die ältere Zeit. Die suchte, wenn es sich nicht gerade um Heiligen- und Märtyrerbilder handelte, in der Kunst ruhige Sammlung

und Erhebung, reihte gern Verwandtes aneinander und verweilte, den Standpunkt immer nur schrittweise verschiebend, gerne lange in Betrachtung desselben Themas. Diesem Zuge ruhigen Eindringens kam die Fuge besonders entgegen; er kommt aber auch in dem Tonartenverhältnis der Suitensätze zum Ausdruck. Die Tonart bleibt immer dieselbe; sie weist gewissermaßen dem Zuhörer die Stellung an, die er dieser Kunst gegenüber einnehmen soll: wie vor der laterna magica leidenschaftslos genießend, erfreut, erwärmt, aber nie hingerissen und im seelischen Gleichgewicht gestört.

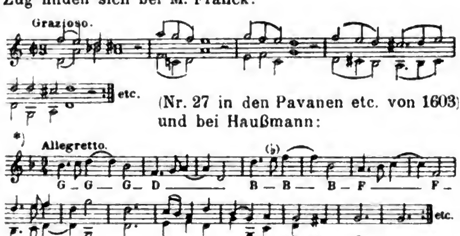
Noch in einem anderen Punkte stand die Orchestersuite, vom ersten Auftreten an, künstlerisch bis zur Musterhaftigkeit fertig da. Das ist die sogenannte Stimmführung. Ob man die Suite für 4, 5, 6 oder 7 Instrumentalstimmen schrieb, diese Stimmen waren alle als lebendige Individuen gedacht, an den Motiven, Themen, Melodien der Musikstücke ziemlich gleichmäßig beteiligt, die Hauptgedanken in freien, leichten Nachahmungen aufnehmend oder mit eignen, zierlichen, anfeuernden Erfindungen umspielend. Von den Klangeffekten ihres Orchestersatzes verwendet auch die alte Suite mit ebensoviel Vorliebe als Geschick das Echo, ohne das ja — es sei nochmals bemerkt — weder die Gesang- noch die Instrumentalkomposition des 17. Jahrhunderts zu denken ist. Ihm am nächsten kommt der Wechsel von Solo und Chor. Mit diesem Mittel geht sie unvergleichlich weit über das in der mehrstimmigen Gesangkomposition der früheren Zeit übliche Maß hinaus und gibt dem geistlichen Vokalkonzert ihres Jahrhunderts unverkennbar Anregungen und Vorbilder. Diese innere Einrichtung, dieses innere Leben innerhalb der Stimmen ist eine der bedeutendsten Züge der alten Orchestersuite: er setzt die Phantasie des Hörers fortwährend in Bewegung, stellt sie vor Szenen, als wenn die Menge dem voranschreitenden Helden zustürmte, in seinen Ruf einstimmte.

Die oben aus Peurl beigebrachten Zitate vermögen vielleicht einen kleinen Begriff vom Geist und vom

Charakter der Orchestersuite in ihrer ersten Periode zu geben. Es ist eine Kunst nach dem Motto: fromm und fröhlich. Der Fröhlichkeit dienen die drei letzten Stücke mit sich steigerndem Eifer. Aber auch die Galliarde geht nie bis zur Ausgelassenheit; sinnige Anmut bleibt das Gebiet, auf dem die einzelnen Sätze einander zu überbieten suchen. So, wie wir es aus diesen Tönen hören, so fühlten und so gaben sich die deutschen Bürgerkreise am Anfang des 17. Jahrhunderts in ihren frohen Stunden: sittig und liebenswürdig. Als das eigentümlichste Stück dieser alten Orchestersuite darf man die Paduane bezeichnen. Auch sie ist dem Humor nicht unzugänglich; ihren Hauptzug bildet aber der Ernst und die feierliche Sonntagsstimmung. Sie hat wie die Gabrielische Orchestersonate von Haus aus kirchlichen Geist. Einzelne Tonsetzer, wie der süddeutsch-gemütliche Peurl, setzen sich über ihn hinweg, ja, es gibt sogar »lustige Paduanen«; aber bei der Mehrzahl der Suitenkomponisten unserer Periode bleibt doch der gehobene Feiertagston so sehr das wesentliche Merkmal, daß M. Prätorius in seinem Syntagma die Paduanen unter die im Gottesdienst brauchbaren Musikstücke einreihen konnte. Die schönsten Muster solcher erhaben und kirchlich anklingenden Paduanen hat Melchior Franck geschrieben*). Der äußere Aufbau der Paduane vollzieht sich in drei scharf und klar geschiedenen Teilen. (Die Dreiteilung bildete auch bei den übrigen Sätzen der Suite die Regel, Zwei- und Vierteilung sind Ausnahmen.) Der Umfang des ersten Teils wechselt von acht oder neun bis zu 20 Takten, der zweite ist häufig sehr kurz (vier Takte), der dritte wieder ausgedehnter. Die Paduane setzt immer ruhig, breit und gehalten ein, in einem Ton, der im Anfang von Wagners Meistersinger-Vorspiel merkwürdig getreu auflebt. Dann regt es sich in Figuren, Sequenzen bescheiden aber plan-

*) Ausgewählte Instrumentalwerke von Melchior Franck und Valentin Haußmann im 16. Band der Denkmäler Deutscher Tonkunst.

voll und fest, zuweilen in einer etwas steifen Anmut. Der zweite Teil schließt entweder an den Anfang an oder stellt sich mit Motiven der Energie und Kraft in Gegensatz zu ihm. Der letzte, der dritte Teil, bringt neue überraschende Einfälle in schnellen Noten, die aus allen Ecken widerklingen. Mit diesem Ende reicht die Paduane der Weltlust und Fröhlichkeit die Hand. Die ursprüngliche und alleinige Vertreterin dieser Empfindungselemente in der Suite ist die Galliarda (Gagliarda italienisch, Gaillarde französisch). Sie steht immer im ungeraden Takt und hat in der Regel drei gleich große Teile, deren Umfang von vier bis zu 16 Takten steigt. Der äußeren Form nach ist die Galliarda der modernste unter den Sätzen der alten viersätzigen Suite. Sie liebt die Symmetrie wie die Wiederholung im Satzbau, und sie zeichnet zweitens die Oberstimme vor den andern durch reichere Beweglichkeit aus. Zwei reizende Beispiele für diesen ersten Zug finden sich bei M. Franck:



(Nr. 27 in den Pavanen etc. von 1603) und bei Haußmann:

Zugleich auch geben diese beiden Bruchstücke ein Bild von dem Durchschnittscharakter der Galliarde. Ihn beherrschen sichtlich noch dieselben mittelalterlichen Anschauungen über die Grenzen weltlicher Kunst, denen sich auch Dichtung und Malerei lange genug zu beugen

*) Der Takt ist hier in moderner Form übersetzt.

hatten. Der Ausdruck aller Empfindungen, auch der der Freude, stand unter dem Gesetz der gesellschaftlichen Ehrbarkeit. Im Madrigal noch schüchtern, entschiedener in der Oper ging die Musik eben erst daran, diese Fesseln der Sitte zu durchbrechen und sich in der naturtreuen Darstellung mächtiger Leidenschaften zu versuchen. Die Instrumentalmusik, die bei dieser Aufgabe bald die wichtigsten Dienste leistete, blieb in der Suite durchaus noch zurückhaltend. Es sind nur einzelne Stellen in den alten Orchestergalliarden, bei denen der Ton einer neuen Zeit sich vernehmlich macht, hauptsächlich in der Form erregter Rhythmen, die, als sie neu waren, außerordentlich übermütig und komisch gewirkt haben müssen. So fährt z. B. die Francksche Galliarde, deren erster Teil eben angegeben wurde, folgendermaßen fort:

Der Galliardengeist lebt auch in der späteren Suite unter andren Formen und Namen, unter denen namentlich Gigue und Menuett hervorzuheben sind, fort, und noch die neueste Instrumentalmusik sucht ihn festzuhalten, z. B. die Brahmssche Sinfonie in ihren, das Scherzo ersetzenden Allegrettis. Aber am mächtigsten wirkt er doch da, wo er zu Hause ist, nämlich in der Orchestersuite aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Sie verkörpert altdeutsches Leben und Empfinden von einer Seite, mit der die Gegenwart jeden Augenblick wieder eine unmittelbare und segensreiche Verbindung anknüpfen kann. Es sind deshalb nicht bloß kulturgeschichtliche, sondern auch künstlerisch menschliche Gründe, die die Wiederbelebung und Wiederbenutzung dieser alten Orchestersuiten empfehlen. Mindestens ebenso schnell, wie die alten Armeemärsche es getan haben, würde sie sich heute wieder einbürgern, und wenn sie in unseren Volkskonzerten der vielfach köstlichen, aber ebenso vielfach überreifen Walzer- und Operettenmusik von Joh. Strauß und seiner Schule den Platz etwas streitig machte, so würden tiefer blickende Kunstfreunde damit nur zufrieden sein dürfen. Bisher ist von dem ungeheuren Vorrat von

Stimmendrucken alter Orchestersuiten nur wenig in Partitur vorgelegt worden. Da bietet sich also dem deutschen Musikverlag mit den Suiten von Demantius, Moller, Stade, Peurl etwa eine lohnende Aufgabe.

Unter den übrigen Stücken, die in der viersätzigen Suite zwischen Paduane und Galliarde entweder vermitteln oder den zwischen diesen beiden Hauptstücken bestehenden Gegensatz, bald abgeschwächt, bald gesteigert, wiederholen, kommt die Intrade am häufigsten vor; man kann sagen, sie bildet die Regel. Das ist deswegen, auffällig, weil sie der Paduane so sehr gleicht, daß man sie fast für einen Konkurrenten von andrer geographischer Herkunft halten kann. Auch sie hat von Haus aus einen feierlichen Ouvertürencharakter. Deshalb wird sie von vielen Komponisten und zwar bis ans Ende des 17. Jahrhunderts an die Spitze der Suiten gestellt. Doch hat sie sich im Laufe der Zeit als ganz besonders verwandlungsfähig und für kurzgefaßte, eindeutige Definitionen, wie sie nach dem Vorbilde Matthesons noch heute in musikalischen Wörterbüchern beliebt sind, schlecht geeignet erwiesen. Wir haben ebensoviel Intraden im geraden, wie im ungeraden Takt; ja es kommt häufig bei den in Allabreve geschriebenen vor, daß der dritte Teil in $^3/_2$ umsetzt. Joh. Groh baut seine Intraden in dreitaktigen Abschnitten auf, V. Hausmann in zweitaktigen, Franck mischt beide Arten. Die Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form und des Charakters, in der sie auftritt, hängt sicherlich damit zusammen, daß die Komponisten an die Gelegenheit und den Zweck dachten, für den sie diese Eröffnungsmusiken schrieben. So sind die Intraden von M. Franck alle ganz besonders lebhaft und glänzend: sie waren für die Hochzeit des Landgrafen Moritz von Hessen bestimmt.

Der Hausmannsche Typus der viersätzigen Suite herrscht ein reichliches Jahrzehnt, dann wird sie zunächst fünfsätzig. Paduane und Galliarde fangen an, als dritter Satz folgt eine Corrente, d. i. ein $^6/_4$-Takt, bei den Franzosen etwas unruhig, leidenschaftlich gehalten, bei den Italienern mit reichlichem Figurenwerk

versehen, bei den Deutschen weich und anmutig, ungefähr im Menuettenton von Mozarts Don Juan. Den vierten und fünften Satz bilden Allemande und Tripla. Die Allemande ist wie der »Dantz« Peurls ein Viervierteltakt im Charakter eines Heldenlieds entschieden und kräftig, die Tripla nichts als eine Variation der Allemande, eine Umbildung in ungeraden, in der Regel ein $^3/_2$-Takt. Wie die Allemande durch ihren Liedton auf die Zeit verweist, in der beim Tanzen gesungen wurde, so führt auch die Tripla auf eine alte Sitte, auf den beim Volk schon seit dem Altertum beliebten Nachtanz, der ja auch in die Künste der Meistersinger hineingewirkt hat, zurück. Die Tripla bildet einen durch Steigerung, durch Einsetzen der letzten Kraft ausgezeichneten Abschluß der Suite. Auch in der Zeit der fünfsätzigen Suite steht der Charakter, ja sogar der Rhythmus der einzelnen Sätze keineswegs unbedingt fest, noch weniger aber bleibt er im Wechsel der Zeiten derselbe. Wenn Mattheson also z. B. die Allemande als »das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemütes, das sich an guter Ruhe und Ordnung ergötzt«, beschreibt, so trifft das auf die Allemanden des 18. Jahrhunderts meist, für die des 17. nur wenig zu.

H. Schein.

Die ausgezeichnetsten Arbeiten in der fünfsätzigen Orchestersuite hat Johann Hermann Schein in seinen Banchetto musicale (1617) geliefert. Diese Sammlung enthält 20 Nummern, dazu noch eine Intrada für Zinken, Viglin, Flöte und Baß und eine Paduane für vier Krummhörner. Der Wert dieser Scheinschen für allerlei Instrumente, »bevoraus auf Violen« zu gebrauchenden Suiten beruht einmal darauf, daß die Sätze durch motivische Verwandtschaft sich enger zum Ganzen zusammenschließen, zweitens auf der Beweglichkeit von Scheins Phantasie. Sie äußert sich durch den ganz ungewöhnlichen, eigentlich stilwidrigen Tempowechsel innerhalb der Sätze und durch Einführung keck naiver Motive an Stellen, wo sie nicht erwartet wurden:
So beginnt z. B. eine seiner Paduanen mit [Notenbeispiel] etc.

Mit solchen, weit über das von M. Franck Versuchte hinausgehenden Freiheiten nimmt Schein gewissermaßen Einfälle voraus, mit denen nach zweihundert und mehr Jahren sein Erzgebirgischer Landsmann Robert Schumann die Würde des zeitgenössischen Sinfoniestils durchbrach. Aber daß die Suiten Scheins auch an einfacher Anmut und Innigkeit reich sind, geht schon aus dem ersten besten Griff in seine Thematik, z. B.

Courante Allemande.

hervor.

Die Händelschen Klaviersuiten, auch ein Teil der S. Bachs haben noch die fünfsätzige Anordnung, aber die Sätze bringen ziemlich viele neue Namen: Preludien, Sarabanden, Airs, Paßepieds, Gavotten, Bourées, Gavotten, Menuetten, Giguen. Sie sind zum Teil die Folgen des dreißigjährigen, die Völker durcheinander schüttelnden Krieges, er hat in die Instrumentalmusik etwas Kosmopolitismus hereingetragen. Das zeigt sich zuerst in der Klaviersuite bei Ebner und Froberger, aber bald wird auch die Orchestersuite veränderungslustig, greift nach neuen Tanzarten und sucht sich zweitens der höheren Kunst zu nähern.

Mit dieser Annäherung sind am ersten und entschiedensten die Engländer vorgegangen, bei denen W. Lawes schon 1645 eine fünfsätzige Orchestersuite mit Continuo veröffentlicht*). In Deutschland beginnt zu gleicher Zeit der Übergang mit dem ersten Suitenwerke

J. Rosenmüller. Johann Rosenmüllers, seinen Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden. Die Galliarde und die Tripla Scheins sind hier verschwunden, neu erscheinen Ballette und Sarabanden und mit ihnen französischer und spanischer Einfluß. 1654 kommt eine zweite Sammlung Rosenmüllerscher Orchestersuiten, seine »Studentenmusik«. Der Vorrede nach schon in früherer

*) Exemplar Hamburger Stadtbibliothek.

Zeit für die Akademische Jugend von Leipzig komponiert, bringt sie zu Anfang sieben einzelne Paduane und dann zehn Suiten mit der Satzordnung: Paduane, Allemande, Courante, Ballo, Sarabanda, stimmt also mit den Suiten von 1645 überein. Aber neu ist, wenigstens für Deutschland, daß zu den Orchesterinstrumenten auch ein Basso continuo hinzutritt. Das bedeutet Mitwirkung eines Cembalo oder eines ähnlichen Akkordinstruments, Umzug aus der frischen Luft in den geschlossenen Raum der Kammer oder des collegium musicum. Rosenmüller besteht dem Anschein nach nicht auf diesem Basso continuo, sondern will ihn wohl nur für den Fall empfohlen haben, daß die Suiten, wie er anheimstellt, statt mit fünf nur mit drei obligaten Instrumenten (Violen) besetzt werden. Er schwankt also, kurz gesagt, zwischen italienischer und deutscher Praxis; nach lezterer war die Suite für Instrumente Orchestermusik, nach ersterer Kammermusik, von einem Geiger, einem Flötisten, oder von einem Geigerpaar mit Unterstützung eines Cembalisten ausgeführt. Die Italiener des 17. Jahrhunderts veröffentlichen deshalb auch ihre Suiten nicht wie die Deutschen unter dem Namen des Anfangssatzes, als Paduanen oder Intraden, sondern sie heißen bei ihnen in der Regel Sonate da camera. Diesen Titel trägt nun auch die nächste Sammlung von Suiten, die Rosenmüller 1670 zu Venedig veröffentlicht: Sonate da camera cioe: Sinfonie, Allemande, Correnti, Balleti, Sarabande da sonare con 5 stromenti da arco ed altri etc.*). Hier ist also Rosenmüller einen Schritt weiter gegangen: er stellt es nicht ins Belieben, ob die Suiten fünfstimmig ohne Continuo oder dreistimmig mit Continuo gespielt werden sollen, sondern er kombiniert deutsche und italienische Praxis, diese vertritt der Continuo, jene die fünfstimmige Besetzung, die nach dem Schluß des Titels »ed altri« sogar noch — etwa durch Beigabe von Bläsern — gesteigert werden

*) Neudruck (herausgegeben von K. Nef) in Denkmälern D. T. Bd. XVIII.

darf. Noch wichtiger aber ist an diesem Hefte Rosenmüllers der Ersatz der Paduane durch eine Sinfonie und zwar durch eine breit entwickelte umfangreiche Sinfonie, die deutlich aus dem Typus der spezifisch Venetianischen Opernsinfonie herausgearbeitet, feierlich und spannend mit breiten Akkorden, Fermaten und Generalpausen beginnt, dann erregt mit scharfem Wechsel langsamer und schneller Perioden fortfährt und als Mittelpunkt des Tonbildes eine der für die Venetianische Oper so charakteristischen volkstümlichen Barkarolenmelodien ($^3/_2$ Takt) hinstellt, die ja noch Händel so liebt. Sie macht noch einmal der Reprise des Adagio-Allegro Platz, schließt aber dann die ganze Sinfonie. Mit den Violinsonaten Franz Bibers bilden also diese Sonate da camera Rosenmüllers das erste Beispiel von der Einwirkung des Musikdramas auf die Instrumentalmusik: Formen, die aufs engste mit dem Theater und mit ganz besonderen dramatischen Eigenheiten zusammenhängen, und die nur in diesem Zusammenhang einen Sinn haben, werden im Vertrauen auf die sichere und starke äußere Wirkung in einen ganz fremden Boden verpflanzt. Mit der Rosenmüllerschen Sinfonie war in der Suite die Einheit des Stils und der volkstümliche Grundcharakter vernichtet, die Gattung bezahlte die scheinbare Bereicherung mit einem frühzeitigen Untergang.

J. Petzel.

Mit Rosenmüllers Sonate da camera ist die Zeit der alten deutschen Orchestersuite im Stile Hausmanns vorbei; unter den vereinzelten Nachzüglern, die sie noch vertreten, verdient Johann Petzel besondere Beachtung. Auch das Leben dieses Tonsetzers scheint sehr bewegt verlaufen zu sein: er war in Prag Augustinermönch, ehe er als Stadtpfeifer erst in Bautzen, dann in Leipzig zur Musik kam. Seine Suiten waren neben denen von Peurl und dem Hamburger J. Schop bis ins 18. Jahrhundert hinein die beliebtesten und verbreitetsten. Wenigstens für die deutsche Schweiz ist das jüngst durch Nef nachgewiesen worden*).

*) Karl Nef, Die Collegia musica in der reformierten deutschen Schweiz ... St. Gallen 1897.

Es sind frische und anmutige Kompositionen, die sich besonders durch Schlichtheit des Ausdrucks empfehlen; sie halten am Variieren der alten viersätzigen Suite noch soweit fest, daß sie gern je zwei benachbarte Sätze verbinden, z.B.

Allemande.

Courante.

oder

Ballet.

Sarabande.

Ebensoviel Interesse wie die Musik verdienen die Titel von Petzels Hauptwerken: »Leipziger Abendmusik« (1669) und »Fünfstimmige blasende Musik« (1686). Denn sie zeigen uns den gesellschaftlichen Boden, auf dem die Suite zur Blüte kam und zugleich das musikalische Kleid, in dem sie am liebsten einherging. Die ältere Zeit verbrauchte viel mehr Musik unter freiem Himmel, als unsere Gegenwart, die sich nervenmörderischen Maschinen- und Wagenlärm ruhig gefallen läßt, aber jede Art von Musik, von Kunst überhaupt, prinzipiell in die Häuser sperrt. Wo es in früheren Jahrhunderten in der Gemeinde oder in der Familie etwas zu feiern gab, den Einzug, den Aufenthalt von Standespersonen, bei Umzügen, Volksfesten, Kindtaufen, Hochzeiten, Geburtstagen, Jubiläen, da schickte man nach den Stadtmusikanten, den Pfeifern, nach dem »Hausmann« und seinen Leuten, die von den »Aufwartungen« auf Plätzen, Straßen und Gärten, bei Festen und Schmäusen ihre Haupteinnahmen hatten, und ließ Suiten spielen. Weil die Orchestersuite in erster Linie Platz- und Straßenmusik und nicht Kammermusik war, blieb sie im Gegensatz zur Klaviersuite bei den volkstümlichen Satzformen, deshalb setzte man sie auch vorzugsweise für Blasinstrumente, am liebsten Cornetten und Posaunen. Peurl, Haußmann und andre Vertreter der viersätzigen und fünfsätzigen Suite bemerken

allerdings auf den Titeln gern »sonderlich auf Violen zu gebrauchen«. Aber diese Bemerkung ist wohl meistens nur eine captatio benevolentiae, ein frommer Wunsch, vom Ehrgeiz eingegeben. Denn die Streichmusik war am Anfang des 17. Jahrhunderts das Neueste und galt für etwas Besonderes. Der Stil der Stimmen zeigt nur selten eine ausgesprochene Violinennatur. Das sind die Verhältnisse, die Petzel noch einmal in seiner »Blasenden Musik« veranschaulicht; die »Leipziger Abendmusik«, obwohl sie 17 Jahre älter ist, steht dagegen unter moderneren Einflüssen, vielleicht unter demselben fortschrittlichen Lokalgeist, der wie vordem auf Rosenmüller noch bis auf Bach und Hiller auf die Leipziger Musiker gewirkt hat. Die zwölf Suiten der Abendmusik haben Basso continuo und sind mit Ausnahme der letzten, bei der Petzel, wie das auch bei andren vorkommt, seinen ganzen noch vorhandenen Vorrat an geeigneten Tänzen, in der Höhe von 17 Stück ausschüttet, in sieben Sätze geteilt, nämlich Sonata, Allemande, Courante, Ballett, Sarabande, Brandle, Gigue. Neu und möglicherweise eine Nachwirkung der englischen Führung in der deutschen Orchestersuite ist die Brandle; ihr künstlerisches Gepräge erhält die Abendmusik durch den Kopfsatz, die Sonata, die wie bei Rosenmüller von der Venetianischen Opernsinfonie ausgeht, aber die Gegensätzlichkeit im Aufbau etwas übertreibt.

H. Kradenthaler. **J. Scheiffelhut.**

Zwei wichtige Suitensammlungen, die ebenfalls in den Rosenmüllerschen Kreis gehören, sind die »Deliciae musicales« des Regensburger auch durch Lieder bekannten Kantors Hieronymus Kradenthaler und Jakob Scheiffelhuts »Lieblicher Frühlingsanfang«. Die Suiten des ersteren, 1675 neun Nummern, und 1676 zwölf Nummern stark in Nürnberg erschienen, bestehen aus Sonatina, Arie, Sarabande, Aria und Gigue, die Scheiffelhuts, 1685 in Augsburg, acht an Zahl, veröffentlicht, haben Preludium, Allemande, Courante, Ballo, Sarabande, Aria, Gigue. Das Preludium Scheiffelhuts und die Sonatina Kradenthalers bringen unter andrem Namen die Rosenmüllersche Sin-

fonie, neu ist in den beiden Sammlungen die Aria, unter der Scheiffelhut einen langsamen, Kradenthaler einen schnellen Satz versteht, aber beide Komponisten bauen ihre Arien auf ausgeprägt französische Rhythmen, in denen sich zum erstenmal in der deutschen Orchestersuite der Einfluß Lullys und seiner »Airs« äußert.

Scheinbar gehört in die Gruppe der Sonaten-Suite auch der undatierte, aber nach den Lebensumständen des Komponisten zeitlich in die Nähe Rosenmüllers fallende Hortus musicus des Hamburger Adam Reincken*). **A. Reincken.** Denn die Suiten dieser Sammlung beginnen ebenfalls mit einer Sonata und lassen ihr Allemand, Courant und Saraband folgen, eine Gigue schließt. Aber Reincken überrascht uns mit einer ganz neuen Art von Sonate: Sie besteht aus drei Teilen, einem Adagio von ungefähr 20 Takten, einer durchschnittlich 50 Takte langen Allegrofuge und einem gegen 40 Takte betragenden Satz, in dem zweimal ein langsames mit einem schnellen Tempo wechselt. Dieser dritte Teil, bei allen sechs Suiten des hortus, der schönste, ists allein, der noch am Zusammenhang mit Rosenmüller und der Venetianischen Musik festhält, im übrigen sind die Sonaten Reinckens der Opernouverture Lullys nachgebildet. Die deutsche Orchestersuite begnügt sich nicht mehr mit der Einfügung einzelner französischer Elemente, sondern sie begibt sich ganz unter die Herrschaft der französischen Musik. Bald folgt ihr auch das deutsche Lied auf diesem Wege. Das deutlichste Merkmal der neuen Herrschaft bildet die dreiteilige Ouvertüre als Kopfstück der Suite, aber darüber hinaus hat sich in allen Sätzen ein vollständiger Wechsel des Stils vollzogen. Die Gigue ist ein Fugensatz, alle andren Tanzsätze sind kunstvoller und reicher an kontrapunktischer Arbeit geworden, vor allem aber sind die Suiten Reinckens Musik für Streichinstrumente und wurzeln mit der Erfindung ganz in der Natur der Violine. Am deutlichsten

*) Neugedruckt als 13. Stück der Maatschappig usw., herausgegeben von Riemsdijk.

zeigen das die Schlußteile der Sonate, in denen Soloviolme und Solocello konzertieren, erst innig singend, dann in glänzender Technik dahinsausend. Eine ganz individuelle Marke trägt der Hortus in der Neigung zu ostinaten Stellen.

Das erste Werk, das sich offen zum französischen Stil bekennt, sind Agostini Steffanis »Sonate da camera« von 1679. Sie stellen an die Spitze eine französische Ouvertüre in Lullys Stil. Dann folgt mit 16, zum Teil zehnsätzigen Suiten, Johann Sigismund Kusser für acht Streichinstrumente. Sie sind 1682 in Stuttgart als »Composition de musique suivant la méthode française contenant Ouvertures etc.« veröffentlicht worden. Alle beginnen mit dreiteiligen Ouvertüren im Stile Lullys und zeigen dessen Einfluß auch in der Bevorzugung von Air und Chaconne, wahren aber motivisch und im Charakter eine so bedeutende Selbständigkeit, daß sie, wie fast jede Note Kussers, durch einen Neudruck allgemein bekannt gemacht zu werden verdienen. Unter seinen Nachfolgern muß der Rudolstädter Kapellmeister Philipp Erlebach hervorgehoben werden. Seine 1693 zu Nürnberg veröffentlichten Suiten tragen den Titel: Sechs Ouvertüren nach französischer Art. Wie in der Haußmannschen Zeit Pavanen oder Intraden, werden von jetzt ab auf hundert Jahre die deutschen Orchestersuiten auf dem Markt — wiederum nach dem Namen des Anfangssatzes — als Ouvertüren ausgeboten. Die Ouvertüren im modernen Sinne heißen in der Regel Sinfonie.

A. Steffani.

J. S. Kusser.

P. Erlebach.

Besiegelt und allgemein gültig wurde der Übergang ins französische Lager durch die Orchestersuiten von Georg Muffat. Sie füllen zwei Sammlungen, von denen die erste als »Florilegium primum« in Augsburg 1695, die zweite als »Florilegium secundum« in Passau, wo der Komponist am bischöflichen Hofe als Kapellmeister und Pagenhofmeister angestellt war, 1698 erschien. Der erste Band enthält sieben, der zweite acht Suiten oder, wie sich Muffat, als Sohn seiner Zeit, auch hier poetisch ausdrückt: Fasciculi, d. i. Bündel. Der Name, den die deutschen

Georg Muffat.

Musiker am liebsten für die Orchestersuite brauchten, war: Parthey oder Partie. Die 15 Suiten umfassen 112 Sätze, in der Regel bilden sieben einen Faszikel. Die Besetzung ist für alle fünfstimmiges Streichorchester: Violine, Viola, Baß, dazu Violetta und Quinta Parte, jenes eine kleinere, dieses eine größere Sorte Bratsche als die heute gebräuchliche. Zu diesen Streichinstrumenten kommt noch der bezifferte Basso continuo, also die Begleitung des Cembalo, die ja seit Rosenmüller schon eingebürgert war. Mit Ausnahme von zweien steht an der Spitze aller Fasciculi eine regelmäßige französische Ouvertüre, dreisätzig, wie sie Lully eingeführt hatte: Anfang und Ende langsam, in der Mitte eine bewegte Fuge. Einmal ist dieser Typus der französischen Ouvertüre durch einen Rivalen, eine italienische Sinfonie ersetzt. In den Tänzen selbst zeigt die Muffatsche gegen die alte deutsche Orchestersuite der ersten Periode einen künstlerischen Rückgang: Von thematischer Verbindung sich folgender Sätze, vom Variieren ist keine Rede mehr; nicht um Einheit handelt es sich, sondern um eine Vielheit scharf gesonderter Gestalten. Mit einigem Rechte darf man die Suite Georg Muffats Renaissancesuite nennen. Eines der Hauptziele aller Renaissance, die Steigerung des individuellen Gehalts im Kunstwerk, erscheint als ihr Hauptziel. Deshalb liegt es Muffat fern, wie seine Vorgänger eine beschränkte Anzahl von Tanzarten immer zu wiederholen: Er hat die gebräuchlichsten Arten seiner Zeit, Gaillarde, Courante, Sarabande, Gavotte, Passacaille, Bourée, Menuett, Gigue — die zweite Suite des zweiten Florilegium bringt sie in der angegebenen Reihenfolge zusammen —; es treten zu ihnen noch Allemande, Canaries, Chaconne, Contredanse, Rigaudon, Rondeau, Traquenard, Entrée, Ballett, Air. Aber in der Mehrzahl von Muffats Suitensätzen wird auf jedes bekannte Schema verzichtet, der Komponist geht neuen, oft verwegenen Aufgaben nach und sucht sie mit den besten Mitteln zu lösen. Besonders das zweite Florilegium entrollt ein äußerst buntes Stück Programmusik, einen Ausschnitt aus den Flegeljahren

4*

dieser Richtung, der alles überbietet, was sonst aus Frobergers und Couperins Zeit bekannt ist. Spanier, Holländer, Engländer, Italiener, Franzosen, Kavaliere, Bauern, Dichter, Tänzer, Fechtmeister, Gendarmen, Köche, Schornsteinfeger, Genien und Gespenster — alles will diese Musik malen können, auch körperliche Gebrechen, die dem Ton und dem Rhythmus ersichtlich keinen Anknüpfungspunkt bieten: Einen Lahmen kann der Komponist andeuten, aber einen Bucklichten?

An solchen Mißgriffen hat die Renaissance weniger Schuld, als die französische Oper. Durch die Bedeutung, die in ihr die Balletts hatten, kam die choreographische Kunst auf den geschichtlichen Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit und ihres Selbstvertrauens und mutete folgerecht auch ihrer Gehilfin, der Musik, gelegentlich unmögliche Dienste zu. Den Zusammenhang mit Ballett und Tanz bekennt Muffat in den — in lateinischer, deutscher, italienischer und französischer Sprache geschriebenen — Vorreden seines Florilegiums. Die Fasciculi seien, sagt er, bei den Festen des Passauer Hofs, beim Konzert (»Instrumenten-Zusammenstimmung« übersetzt er das), beim glänzenden Empfang hoher Gäste, vornehmlich aber auch bei den Tanzübungen der adligen Jugend aufgeführt worden. Die Stücke des zweiten Florilegiums nennt er geradezu Balletts, und man sieht ihnen in der Mehrzahl die Herkunft vom Theater, von der Pantomime nicht bloß an einem Punkte an. Hier verräts die Überschrift der ganzen Suite, sie ist der Titel eines Schauspiels oder eines Balletts, dort wird an einer Stelle gesungen, dort gar mit Pistolen geschossen.

Wir haben es also bei diesem Suitenwerk Muffats mit Ballettmusik nach französischem Muster zu tun. Wiederholt nennt er Lully als sein besonderes Vorbild. Ihn erreicht er auch ziemlich, übertrifft ihn in der Arbeit, aber mit Händel und Gluck darf man ihn nicht vergleichen, wie das neuerdings geschehen ist*); am allerwenigsten

*) L. Stollbrock: Georg und Gottlieb Muffat. Rostocker Dissertation 1888.

mit Rameau. Das deutsche Element überwiegt in seiner Musik mit seinen Vorteilen und Nachteilen. Seine Kunst braucht etwas Platz. Darum sind die längeren Sätze die besten, wie die vereinzelte Passacaille in der 3. Suite des zweiten, der Rigaudon in der nächsten Suite desselben Bandes. Desgleichen zeichnen sich auch, wie man es von dem Verfasser des Apparatus musico-organisticus erwarten darf, die Fugen in den Ouvertüren durch eine vollendete Natürlichkeit und Leichtigkeit aus. Muffats Talente liegen auf der Seite des Gemüts und der anmutigen Heiterkeit. Als einer der vorzüglichsten Melodiker des melodienreichen 17. Jahrhunderts, Lully an diesem Punkt weit überragend, schreibt er in den Einleitungen der Ouvertüren, in der Form von Sarabanden und Airs langsame Sätze, die sich in die Seele des Hörers auf lange hineinsingen. In den Giguen, Menuetts und den ihnen verwandten Satzarten hat er wenig Nebenbuhler; in den Giguen namentlich ist er oft völlig neu, erinnert an das 19. Jahrhundert mit der phantastischen Beweglichkeit und der ungewöhnlichen Metrik seiner Weisen

Presto.

Aber die Kunst des Pointierens, der frappanten Erfindung, in der die Größe und die Eigentümlichkeit der Franzosen ruht, ist Muffats Sache nicht. Kleine Malereien gelingen ihm manchmal: Ganz ergötzlich gibt er z. B. einmal das Lärmen der Messer wieder, mit denen Fleisch geklopft und gehackt wird, trefflich ist an derselben Stelle — zweite Suite des zweiten Florilegiums — die Lustigkeit der Küchenjungen gezeichnet. Aber viel, viel häufiger sind die Beispiele verfehlter Ähnlichkeit: Die Bauern haben dieselben Züge wie die Kavaliere und Gespenster. Um unter die Größen der Tonmalerei sich zu erheben, ist die Rhetorik des Komponisten zu bescheiden und zu sehr auf Wiederholungen in allen drei Elementarreichen der Musik angewiesen.

Noch weniger, wie zwischen den Titeln der Einzelnsätze und ihrer Musik, läßt sich eine Übereinstimmung

zwischen den Überschriften der ganzen Suiten und ihrem musikalischen Charakter feststellen. Es ist schon erwähnt worden, daß diese Überschriften im zweiten Florilegium oft Namen von Theaterstücken sind; im ersten sind sie in der Mehrzahl reine Rätsel. Nur bei dem vierten und dem sechsten Stücke, die Impatientia und Blanditiae heißen, lassen sich ohne Gewalt einige Beziehungen zwischen den Werken und den Namen nachweisen.

Auf die Enttäuschungen, denen der moderne Hörer der Muffatschen Suiten entgegengeht, hinzuweisen, ist deshalb zeitgemäß, weil die beiden Florilegien unlängst in Partiturform neugedruckt worden sind*). Schon vorher sind in den Leipziger Akademischen Orchesterkonzerten die Blanditiae aufgeführt worden und nach andern Stellen weiter gedrungen. Die Muffatsche Musik ist trotz der nötigen Einschränkungen geschichtlich und künstlerisch wert gekannt zu sein. Wer sie aufführt, muß aber wissen, wie weit die Noten wörtlich bindend sind und wo sie der Ergänzung bedürfen. Von sonstigen Freiheiten des Vortrags alter Musik abgesehen, arbeiten die Suiten Muffats, wie die Instrumentalmusik und der Sologesang ihrer Zeit im allgemeinen, mit einem sehr großen Apparat von Verzierungen und Spielmanieren, die nicht gedruckt wurden und die die heutige Musik nicht mehr kennt. In der Vorrede des zweiten Florilegiums gibt Muffat darüber den deutschen Musikern, denen dieser Zierrat noch etwas fremd und neu war, genaue Anweisungen. Nach ihnen muß der Dirigent die Stimmen erst ausarbeiten. Der ganze Charakter dieser Musik wird durch diese »Agréments« und Ornamente mit bestimmt. Aus ihnen spricht der an Kleinleben unerschöpflich reiche, vermittelnde, glättende, allezeit graziöse Geist des Rokoko. Der heute so beliebte große Ton, die langen Noten, die weiten Intervalle waren ihm rauhe und rohe Erscheinungen; durch eingelegte Gänge, durch ein beständiges Gleiten,

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band I, 2 und II, 2. Wien 1894 und 1895.

Schleifen und Trillern setzte er ihre Wirkungen außer Kraft. Auch ein guter Klavierauszug der Florilegien müßte mit dieser Stileigentümlichkeit rechnen.

Muffat verfolgte mit der Veröffentlichung seines Florilegiums noch höhere, kunstgeschichtliche Zwecke. Es sollte in Deutschland der französischen Schule die Herrschaft über die italienische gewinnen. Die Italiener pflegten seit dem Anfang des Jahrhunderts mit großem Eifer das Konzert. Von ihm, namentlich von dem ihm innewohnenden Hang zu »unmäßigen Läufen und Sprüngen«, zu virtuosen Äußerlichkeiten und zu allerhand Blendwerk, fürchtete Muffat für den musikalischen Geist der Zukunft mit Recht ernste Gefahren und suchte ihm, allerdings viel zu spät, durch die nach seiner Meinung viel solidere und gesündere Kunst der französischen Charakterballetts den Weg nach Deutschland zu versperren. Das gelang nicht; bereits 1701 hat Muffat selbst zwölf Instrumentalkonzerte nach italienischem Muster drucken lassen, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß, soweit es sich um Violinen, Cembalo und französische Ouvertüre, also um die Annäherung an die höhere Kunst, an Konzert und Kammermusik handelt, das Florilegium für die Orchestersuite in Deutschland vorbildlich geworden ist.

Es hat sich bis nach Schweden verbreitet und ist erst durch das Exemplar in Upsala wieder bekannt geworden, es wird in der Vorrede des bald zu erwähnenden Zodiacus neben dem »Journal du printemps« und neben des »Pythagoreischen Schmidts Fünklein« als die bedeutendste Sammlung von Orchestersuiten hervorgehoben.

K. Fischer. Der Komponist jenes »Journal du printemps« ist der in alter und neuer Zeit wegen seiner Klavierstücke gefeierte Badische Hofkapellmeister Kaspar Fischer. Die 1695 zu Schlackenwerth veröffentlichte, seit kurzem neugedruckte*) Sammlung enthält acht Suiten, die alle mit einer französischen Ouvertüre beginnen und dieser,

*) Denkmäler D. T., 10. Band (herausgegeben v. E. v. Werra).

je nachdem drei bis sieben Tänze bekannter Art oder Ballettsätze mit eignen Überschriften folgen lassen. Von letzterer Art kommen vor: Air des Combattants, Tracquenard. Fischer hält seine Sätze auffallend kurz, selbst die Ouvertüren; nur die Chaconnen und Passacaille, die fast in keinem Stücke fehlen, machen eine Ausnahme. Von allen Suitenkomponisten, die zum Kreise Muffats gehören, ist er der am stärksten französisch gefärbte, selbst für die Instrumente wählt er gallische Bezeichnungen, und der leichte, galante Charakter seiner Musik geht nicht über die Ansprüche hinaus, denen die durchschnittlichen Kostgänger der Lullyschen Oper gewachsen waren. Jedoch erfindet er frisch, entwickelt fließend und hat koloristisch besonderes zu bieten. Seine Suiten sind sämtlich Trompetensuiten, sie verwenden die Trompeten glänzend und sind überhaupt im Klanglichen außerordentlich reich an Abwechslung und an natürlichen, wirkungsvollen Einfällen. Ersichtlich hat ihm hierfür die Bekanntschaft mit dem Konzert genützt, nach dessen Muster ist in allen Sätzen die Ablösung von großer und kleiner Besetzung, von Trio und vollem Chor durchgeführt.

Die das »Pythagoreische Schmidts Fünklein«*) repräsentierenden sieben Suiten, deren Komponist der Münchner Hofmusiker Rupert Mayr ist, gehören eigentlich zur Avantgarde Muffats, denn sie sind schon 1692 (zu Augsburg) erschienen und bekennen sich in der Mehrzahl noch zu Rosenmüller und zur Venetianischen Sinfonie, wie Mayr in einem 1678 erschienenen »Arion sacer«, einer Art Pendant zu Kuhnaus biblischen Historien, sogar noch ganz im Haußmannschen Typus arbeitet. Die Satzzahl in Mayrs Fünklein reicht von vier bis sieben, in der Benennung der Sätze tritt der Ballettcharakter sehr zurück, im Stil herrscht eine solide Polyphonie, im Charakter Innigkeit und deutsches Wesen. In dieser letzteren Beziehung berührt er sich mit dem eben ange-

R. Mayr.

---

*) Vgl. Bernh. Ulrich: Die »Pythagoreischen Schmidts Fünklein« (Sammelbände der I. M. G. IX, 1).

führten Zodiacus, derjenigen Sammlung von Orchestersuiten, welche die größte Ausbeute treuherzigen und naiven Humors ergibt. Sie ist 1698, ebenfalls zu Augsburg, mit bloßer Andeutung des Verfassers durch I. A. S. erschienen. Neuerdings erst ist festgestellt worden*), daß sich unter diesen Buchstaben ein im übrigen unbekannt gebliebener Musiker namens Schmierer birgt. Die Zahl seiner Suiten, die er Parthyen nennt, beträgt sechs, jede hat acht Sätze, an der Spitze immer eine französische Ouvertüre und die Allemande in der Regel im langsamen Tempo. Die letzte Suite bringt ein schönes, gesangmäßiges Stück unter dem Titel »Melodie«. Fischern ähnelt Schmierer in der Ausnutzung konzertierenden Stils.

J. A. Schmierer.

Noch gehört in die Umgebung des Florilegiums eine Suitensammlung, die 1695 (in Nürnberg) als »Concors discordia« veröffentlicht worden ist. Ihr Komponist ist Anton Aufschnaiter, der Ende des 17. Jahrhunderts zu Passau als Kapellmeister lebte und darnach sehr wohl zu Muffat direkte Beziehungen gehabt haben kann. Aufschnaiter spricht nicht wie seine Kollegen von Komödien und Balletten, sondern bestimmt seine Suiten ausdrücklich zu Serenaden, zu Ständchen im Freien zu spielen. Deshalb haben sie keinen Continuo. Die Suiten sind sämtlich fünfsätzig, vier haben am Kopf eine französische Ouvertüre, je eine eine Chiaconne und ein Entrée. Musikalisch erfreuen sie durch sehr gute melodische Qualitäten. Daß die deutsche Orchestersuite sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts unter die französische Führung stellt, ist das Werk Lullys. Allerdings hat, wie man sich aus der Sammlung Ecorchevilles**) überzeugen kann, die französische Orchestersuite schon früher in Musikern wie G. Dumanoir, Mazuel und andren Mitgliedern der sogenannten petits violons sehr begabte Vertreter und in der Menge der Sätze und deren vorwiegend zweiteiligem

A. Aufschnaiter.

Französische Suiten.

*) A. Göhler: Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung (Sammelband d. I. M. G. III, 2).

**) Jules Ecorcheville: Vingt Suites d'Orchestre 1906.

Aufbau ihre besonderen Züge gehabt. Aber sie kann weder durch ihr Wesen noch durch ihre Entwicklung einen Vorrang beanspruchen: die Tänze sind die auch in Deutschland gebräuchlichen oder bekannten und ihre Aneinanderreihung hält sich in Frankreich sogar länger auf einer dem Haußmannschen Typus entsprechenden Stufe, als in Deutschland, der Venetianische Einfluß berührt sie gar nicht. Erst Lully lenkt die Aufmerksamkeit der deutschen Suitenkomponisten auf Frankreich und bekehrt sie zu den Ouvertüren. Im übrigen ist die Stelle, an der sich das national französische Suitentalent am glänzendsten zeigt, der Balletteil der Opern. Da braucht man sie nur herauszunehmen und zusammenzustellen. Oft bietet eine einzige Szene das gesamte Material zu einer vollständigen Suite; denn Charaktertänze und Balletts bilden den Grundstock und oft die reichliche Hälfte der Musik in der älteren französischen Oper. So sind denn früher schon einzelne Sätze aus Lullys und Rameaus Opern mit Erfolg ins Konzert gebracht worden*). Neuerdings ermöglicht die Ausgabe von drei »Ballet-suiten«**) Rameaus ein bequemes Studium dieses Meisters. Sie sind dazu bisher noch wenig benutzt worden, wahrscheinlich deshalb nicht, weil nur sehr wenige Musiker und Musikfreunde eine Ahnung von der Bedeutung Rameaus haben. Wie er im allgemeinen ohne jedes Bedenken der größte Tonsetzer Frankreichs und ein ebenbürtiger Zeitgenosse von Händel und Bach genannt werden darf, so ist er auf dem besonderen Gebiet der Suite, des poetischen Charakterstücks, der geschmackvollen Programmusik geradezu unvergleichlich. Er ver-

J. P. Rameau.

---

*) Lully: »Celèbre Gavotte« und Menuet de Bourgeois Gentilhomme; Rameau: Musette et Tambourin des »Fêtés d'Hebé«, Rigaudon de »Dardanus«, fragments de »Castor et Pollux« in Gevaerts Repertoire des Societés philharmoniques.

**) Drei Ballettsuiten aus Acante, Zoroaster und Platée. Leipzig, Rieter-Biedermann. Den hier versuchten Titel »Ballettsuite« hat sich inzwischen auch Felix Mottl zu eigen gemacht.

tritt, gegen Lully und Muffat gehalten, eine neue Zeit und eine Kunst, die die Schönheitsideale der Claude Lorrain und Poussin mit dem Realismus der Niederländer zu verbinden weiß. Groß und vielseitig im Erfinden, besonders originell im Humoristischen, im Anmutigen und Innigen, ist er im Gestalten ein echter Virtuos. Er spielt mit der Form und gewinnt ihr nach allen Seiten vollendete, hier durch Breite und Umfang, da durch Feinheit der Verschlingungen überraschende Neubildungen ab. In seiner Melodik, in seiner Rhythmik, überall wimmelt es von ganz eigenen, schönen und fesselnden Einfällen; nicht am wenigsten in seiner Instrumentation, in der wir, beispielsweise in der Pizzicato-Gavotte von »Acante et Cephisse«, Klangwirkungen begegnen, die vor ihm niemand gehabt hat und die heute, nach hundertundfünfzig Jahren, von ihrer Frische nicht das geringste eingebüßt haben. Hier kommt er in der Zeit und im Rang unmittelbar nach Monteverdi. Wenn die Franzosen noch heute in ihrer Oper der Ballettmusik eine Stellung einräumen, die die Deutschen nicht begreifen, so ist das die Nachwirkung Rameaus. Wagners Ballettmusik zum Pariser Tannhäuser war ein Opfer, nicht dem Jockeyklub, sondern einer großen historischen Tradition dargebracht.

C. W. v. Gluck.

Auch Gluck hat sich ihr beugen müssen, und er hat sie lieb gewonnen. Waren lange Zeit der »Furientanz« und der »Reigen seliger Geister« aus Orpheus die einzigen Beiträge zur Suite, die man von ihm kannte, so ist das neuerdings anders geworden. Wir haben da u. a. die Ballettmusik aus »Paris und Helena« von ihm vorliegen, Mottl hat als »Ballettsuite« Stücke aus verschiedenen Opern Glucks zusammengestellt; auch der größte Teil seines 1761 geschriebenen Balletts »Don Juan« ist vor einigen Jahren in Form einer viersätzigen Orchestersuite dem Konzert zugeführt worden*). Dieses Ballett brachte pantomimisch dieselbe Handlung mit denselben Personen und in derselben Szenenfolge zur Darstellung,

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

die später Mozart als Oper komponiert hat. Gluck hat viele Sätze aus diesem Ballett für nachfolgende Opern benutzt, die Höllenfahrtmusik z. B. ist der »Furientanz« geworden. Mehrere, namentlich unter den kleinen und kleinsten Stücken des »Don Juan« haben einen hohen Klangreiz, so das Pizzicatoständchen der Bauern. Neben Wien war Stuttgart unter Karl Eugen ein Hauptplatz für solche Ballettpantomimen; von den hier entstandenen Arbeiten Dellers und Rudolfs werden nächstens die Denkmäler Deutscher Tonkunst reichere Proben bringen.

F. Deller. J. Rudolf.

Neben der neuen Muffatschen Violinensuite bestand natürlich die alte Bläsersuite noch weiter und so lange fort, als es noch Ständchen und allerhand »Aufwartungen« im Freien gab. Sie begegnet uns noch in den Divertissements, Cassationen und ähnlichen Kompositionen Haydns und Mozarts. Auch G. F. Händels Feuer- und Wassermusik gehörten ursprünglich zu dieser Klasse von Suite. Die Violinen und die Ouvertüren sind ihnen erst später zugesetzt; die Feuermusik hat heute noch kein Cembalo.

Händel, Feuermusik.

Die Feuermusik kam bei einem Hoffest, das sich durch ein brillantes Feuerwerk auszeichnete, am 27. April 1749 zur ersten Aufführung. Was den Londonern an der Musik gefiel, war die außerordentlich starke Besetzung der Blasinstrumente, welche die Feuerwerks-Musik auszuführen hatten. Nur selten mochte bis dahin eine solche Harmoniemusik aufgestellt worden sein: 9 Hörner, 9 Trompeten, 24 Oboen, 12 Fagotte, 3 Pauken. Das Hauptstück der Suite ist jetzt die glänzende Ouvertüre, mit ihrem freudelachenden, farbenprächtigen Allegro, welches überraschender Weise nach dem zweiten Lento nochmals einsetzt. Die übrigen Sätze haben einfachen Tanz- und Liedstil: Im Anschluß an die entsprechenden Bilder des Feuerwerks tragen einzelne Überschriften: der schöne, weiche Siciliano heißt »la paix«, der darauf folgende Marsch, in dem die Trompeten wieder an die Spitze treten »la réjouissance«. Die Wassermusik, eine Suite von nicht weniger als 20 kleinen Stücken, ist mit einer Anekdote verknüpft: Freunde Händels, der bei Georg I.

Händel, Wassermusik.

in Ungnade gefallen war, veranlaßten, daß der König bei einer abendlichen Vergnügungsfahrt auf der Themse mit dieser Musik überrascht wurde. Der König erriet den Verfasser der vielstimmigen Ovation und wendete dem Komponisten seine Huld von neuem zu. Noch weniger als die Feuermusik darf man die Wassermusik so ohne weiteres in unsern heutigen, an philosophische Offenbarungen gewöhnten Konzertsaal verpflanzen. Das sind durchweg leichtere Unterhaltungsstückchen heiterer oder anmutiger Natur, aber durchaus für den Zweck entworfen, einer fröhlichen Gesellschaft, die abends auf der breiten Themse fuhr, in gehörigen Zwischenpausen zum besten gegeben zu werden; bei gehöriger Kürzung und Einrichtung wird jedoch die Suite mit dem Reize ihrer Horn- und Trompetenklänge ein einsichtiges Publikum auch heute noch staunen machen und erfreuen.

Lange Zeit waren Feuer- und Wassermusik nur aus alten, unglaublich verstümmelten, englischen Ausgaben bekannt. Der 47. Band der Händelausgabe Chrysanders bringt die Werke zum ersten Male in reiner Form.

Wenn einer von den vielen Kunstmusikern, die sich von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab der Suite zuwendeten, berufen war, in dieser von Hause aus so volksmäßigen Gattung etwas Ausgezeichnetes zu leisten, so war es sicherlich Seb. Bach, dessen Familie, durch die vielen tüchtigen Rats- und Stadtmusikanten, die sie den thüringischen Ländern Generationen hindurch stellte, mit dem alten anheimelnden Pfeifertum verwachsen erscheint — Bach, der selbst in seinen verschlungensten Kunstwerken die Neigung zum Volkstümlichen bald mit grandiosem Humor, bald in kindlicher Naivität durchblicken läßt Bach hat bekanntlich sehr viele Klaviersuiten geschrieben, Orchesterpartien haben sich bis jetzt leider nur vier*) gefunden, was wir um so mehr bedauern müssen, als in

*) Sie sind im 31. Jahrgang der Gesamtausgabe von Bachs Werken (durch die Bachgesellschaft) unter dem üblichen Titel »Ouvertüren« veröffentlicht.

der Mehrzahl derselben der alte einfache Suitengeist in einer Reinheit und Stärke zum Ausdruck kommt, die andern Tonsetzern nicht erreichbar war.

J. S. Bach, Suiten.

Entschieden lehnt sich Bach in seinen Orchestersuiten an die Tanzformen: Nur der erste Satz — eine regelrechte französische Ouvertüre von drei Sätzen mit der Fuge in der Mitte — gehört, nach Muffatschem System, der Kunstmusik an. Dann kommen Gavotten, Menuetten, Bourées, Giguen, Tanzweisen aus aller Herren Ländern in voller Naturtreue, kaum ein wenig idealisiert: üppige Melodien und gebieterische, markante Rhythmen.

J. S. Bach, C dur-Suite (Nr. 1)

Die erste dieser Suiten in Cdur hat außer der Ouvertüre eine Courante, Gavotte I und II, Forlane, Menuett I und II, Bourée I und II und 2 Passepieds.

Die Forlane ist ein venetianischer Tanz in gleichmäßig ruhiger, breiter Bewegung. Hier wird die führende Melodiestimme:

von einem Perpetuum mobile der zweiten Violinen und Bratschen begleitet; die Bässe stehen wie Zuschauer daneben und tun nur das Nötigste um Harmonie und Rhythmus zu skizzieren. Die Besetzung der Suite geht über Muffat hinaus, sie besteht aus Streichquartett und dem bekannten Bläsertrio: 2 Oboen und Fagott. Letzteres ist in alter Weise häufig solistisch und konzertierend verwendet. In bezug auf die Erfindung gehört diese Cdur-Suite nicht zu den hervorragenden Werken Bachs. Sie charakterisiert mehr die Zeit als den speziellen Meister. Die Biographen setzen sie in Bachs Köthener Periode.

J. S. Bach, H moll-Suite (Nr. 2).

Dieser gehört auch die Hmoll-Suite an, deren eigentümlicher Zug in der Verwendung der Flöte besteht, welche als einziger Vertreter der Bläserfamilie dem Streichorchester gegenübergestellt ist. Doch hat man sich nach alter Praxis, mit Ausnahme der speziell als Solo bezeichneten konzertierenden Stellen, eine chorweise, jedenfalls mehrfache Besetzung dieses Instruments zu denken oder

aber, man führt die Suite als Kammermusik auf, nimmt nur eine Flöte und doppeltes Streichquartett*). In der Hmoll-Suite lebt sehr viel Grazie. Das Thema ihrer Fuge ist:



Dem ersten Satze folgt ein Rondeau, das einigermaßen kunstmäßig durchgeführt ist und die einfachen Suitenmaße überschreitet. Seine Grundmelodie malt aber das bestimmte Tanzbild handgreiflich genug:

In der darauf folgenden Sarabande führen die Oberstimmen mit dem Basse einen Kanon in der Unterquinte durch. Die weitern Sätze sind 2 Bourées, eine Polonaise, bei der Bach, da Polonaisen noch ziemlich neu und unbekannt waren, ausnahmsweise eine Tempobezeichnung angibt: »Moderato«, ein Menuett und eine keck dahinflatternde Badinerie. Die Hmoll-Suite hat als künstlerischer Beitrag zur Kulturgeschichte noch ihren Nebenwert. Das geschniegelte, fein abgezirkelte Wesen der eigentlichen »Gesellschaft« in der Zeit des Reifrocks und der Perrücke mit Zöpfchen ist hier so fein und mit einem so behaglichen Humor gezeichnet, als es nur jemals ein Chodowiecki gekonnt hätte. Den Verfasser der Matthäuspassion, den Schöpfer der protestantischen Kirchenkantate zeigt die Hmoll-Suite von einer selteneren Seite, als einen vollendeten Kenner und Darsteller höfischen Geistes und höfischer Künste, als einen Weltkundigen, der die Etiquette bis auf den unscheinbarsten pas beherrschte.

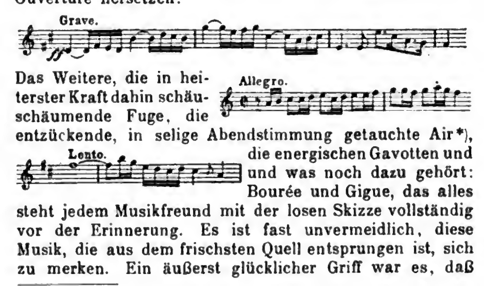
Die beiden andren Suiten Bachs stehen in Ddur und sind beide in Leipzig geschrieben, möglicherweise für den Telemannschen Musikverein, einen der Vorläufer des

*) Es gibt von diesem Werk eine Ausgabe von H. v. Bülow, die aber der Bachschen Musik durch unnatürliche Phrasierung Gewalt antut.

jetzigen Gewandhauskonzerts, den Bach von 1729—36 dirigierte. Es sind sogenannte Trompetensuiten, Suiten mit dem vollen Orchester der Bachschen Zeit. Sie waren eine Zeitlang das Neueste und Vornehmste, was in dieser Art Musik zu haben war. Wie das große Geläute, mußten sie, wie schon bemerkt, besonders bestellt, bewilligt und bezahlt werden. Daß Bach in Leipzig als Suitenkomponist volkstümlich geworden war, beweist die von Spitta dem »Tableau von Leipzig im Jahre 1783« entnommene Mitteilung, in der es bei der Schilderung der Kirmes zu Eutritzsch heißt: »Das Chor Musikanten streicht wacker zu; debütiert mit Sonaten von Bach und schließt mit Gassenhauern«. Diese Sonaten können nur die Orchestersuiten oder Teile daraus gewesen sein. Bei den Laien, und auch bei den gewöhnlichen Orchestermusikern war und blieb »Sonate« der Universalname für mehrsätzige Kompositionen jedweder Art.

J. S. Bach, D dur Suite (Nr. 3).

Die erste dieser beiden Ddur-Suiten ist auch heute wieder populär. Wir wollen nur die Anfangstakte ihrer Ouvertüre hersetzen:



Das Weitere, die in heiterster Kraft dahin schäuschäumende Fuge, die entzückende, in selige Abendstimmung getauchte Air*), die energischen Gavotten und und was noch dazu gehört: Bourée und Gigue, das alles steht jedem Musikfreund mit der losen Skizze vollständig vor der Erinnerung. Es ist fast unvermeidlich, diese Musik, die aus dem frischsten Quell entsprungen ist, sich zu merken. Ein äußerst glücklicher Griff war es, daß

*) Sie wird in der bekannten Wilhelmischen Bearbeitung für Solovioline durch die Transposition auf die tiefen Saiten im Charakter entstellt.

Mendelssohn (im Jahr 1838) gerade mit diesem Werke den als Orchesterkomponisten ganz vergessenen Großmeister in den Gewandhaussaal und damit in das Konzertleben der Gegenwart zurückführte. »Er wiegt uns samt und sonders auf dem kleinen Finger« schrieb Schumann unter dem frischen Eindruck der Aufführung dieser Suite.

J. S. Bach, D dur-Suite (Nr. 4).

Die andre Suite in Ddur hat entweder unter der Berühmtheit ihrer Schwester oder aber unter der Bequemlichkeit der Dirigenten bisher zu leiden gehabt. Noch ehe sie in der Bachausgabe erschien, hat sie (1881) Roitzsch bei Peters in Partitur herausgegeben. Trotzdem ist sie so gut wie unbekannt geblieben. Brenet, der französische Geschichtsschreiber der Sinfonie nennt sie gar nicht. Und doch ist sie in doppelter Beziehung sehr interessant: einmal durch ihren Eigenwert, zweitens durch den Vergleich mit der andern Ddur-Suite, der in der Ouvertüre wenigstens sich aufzwingt. Hier ist die Verwandtschaft der beiden Werke eine eminent nahe; im langsamen Satze sind die Motive nahezu identisch, nur in der Behandlung unterscheiden sie sich. Wie die erste Ddur-Suite in ihrer Air, so hat diese zweite in der zweiten Bourée einen Treffer, der nie versagen wird. Das ist ein ganz eigenes Stückchen Bachscher Melancholie; in heiterer, anmutiger Form die Klage der Oboe:

Allegro moderato.

um sie herum der beunruhigte Solofagott und der lauschende und aufmunternde Chor!

Die Fuge in der Ouvertüre mit dem Thema:

ist von Bach in der Weihnachts-Kantante »Unser Mund sei voll Lachen« zum Chore umgebildet. Bach ließ die Instrumente wie sie waren und komponierte Singstimmen darüber hinzu. Die weiteren Sätze dieser zweiten Ddur-Suite sind, soweit sie nicht schon erwähnt wurden: Bourée I, Gavotte, Menuette con Trio und ein »Réjouis-

sance« benannter Finalsatz. Die Instrumentierung ist in dem ganzen Werke mit besonderem Bedacht ausgeführt; ein Teil der Wirkung der Komposition fällt in ihren Bereich allein. Für die moderne Praxis macht allerdings, abgesehen von der Notwendigkeit, die drei Oboen jede mehrfach zu besetzen, der Trompetenchor große Schwierigkeiten, Schwierigkeiten, die noch bedeutender sind, als die (in den Originalstimmen wenigstens) gefürchteten der bekannten D dur-Suite Nr. 3.

Trotz des starken Verbrauchs an Orchestersuiten sind im 18. Jahrhundert keine mehr gedruckt worden. Auch die Bachschen lagen bis auf unsere Zeit nur handschriftlich vor. Unter den Zeitgenossen Bachs, die sich der Suite widmeten, ist der Weißenfelser Philipp Krieger mit seiner »Feldmusik« (1704)*) hervorzuheben. Der fruchtbarste ist P. G. Telemann, der unter dem Pseudonym Melante ganze Bände gedruckter oder handschriftlicher Suiten — man spricht von 600 — hinterlassen hat, die sich auf zahlreiche Bibliotheken unter der Rubrik »Ouvertüren« verteilen. Viele davon sind Programmusiken, eine hat den Titel »Musique de table«. Neben ihm verdient der als kirchlicher Tonsetzer wohl heute noch bekannte Joh. Dismas Zelenka, ein geborener Böhme und mit S. Bach zugleich zum Hof- und Kirchenkomponisten der Kapelle in Dresden ernannt, Beachtung. Die vormalige musikalische Privatsammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen besitzt von Zelenka eine Trompetensuite in F, über deren Humor wohl schon das Fugenthema der Ouvertüre:

P. G. Telemann.

J. D. Zelenka.

Vivace.

unterrichtet. Was ist das für ein drolliger Einfall, sich auf dem Sechzehntel-Motiv festzurennen, und was gibt das für einen grotesken Scherz, wenn

*) Zwei Partien daraus neugedruckt in Eitners Monatsheften (29. Jahrgang).

die Oboen in Terzen sich um die Stelle abmühen! In dem guten Blick und der Vorliebe für lustige Nebenmotive haben wir einen Zug, an dem die slavische Musik noch heute zu erkennen ist. Mit der Ouvertüre teilt ihn auch der Schlußsatz von Zelenkas Suite, eine »Folie«, mit folgendem Hauptthema:

Allegro.

aus dem im Verlauf das Motiv vom Anfang des dritten Taktes bevorzugt wird. Diese Folie ist sehr lang und eifrig durchgearbeitet, ein Zeichen, daß die höhere Kunst in der Suite sich nicht mehr mit der Ouvertüre begnügen wollte, daß man das Wesen der Suite nicht mehr recht verstand. Freilich war bereits die Ouvertüre ein Fremdkörper in der Gattung, und es war nur folgerichtig, daß man wie den Kopfsatz auch andre Teile der Suite auf ein höheres Niveau zu heben suchte. Das Journal du prinptemps und der Zodiacus führen zu diesem Zweck in den Tanz- und Ballettsätzen das konzertierende Element, den Wechsel von Soli und Tutti, von Triobesetzung und vollstimmigen Orchester ein. Der erste Komponist, der einen entschiedenen Schritt weiter geht, ist wohl der berühmte Verfasser des Gradus ad Parnassum, der Wiener Oberkapellmeister Josef Fux in seinem »Concentus musico instrumentalis« von 1701. Die in diesem Werk enthaltenen Orchestersuiten folgen Fischer und Schmierer im Konzertieren und variieren sogar diese Vorbilder u. a. mit virtuosen Fagottsolis; aber sie greifen darüber hinaus tief in den Aufbau und in die Natur der Suite ein, indem sie die Einheit der Tonart aufgeben, Bdur z. B. mit Gmoll, Dmoll mit Ddur abwechseln, vor allem aber dadurch, daß sie gelegentlich, sei es in der Mitte oder am Ende der Suite, einen Tanzsatz oder ein Lied durch eine regelrechte muntere Fuge ersetzen. Im übrigen gehören die Suiten von Fux*) zu den köstlichsten und interessantesten Leistungen im Bereich des Muffat-

Josef Fux.

*) Eine in D moll und eine in B dur in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich IX, 2.

schen Typus. Fux belebt die Form, indem er ein Allegro mit einigen Takten Adagio unterbricht, für den Klang sorgt er durch eine ausgearbeitete Dynamik, in der reizende Echos eine Hauptrolle spielen; was er aber nach der volkstümlichen Seite bietet, mag der Anfang des Passepieds in der Bdur-Suite, das die Beischrift: »Der Schmied« trägt,

p f etc.

veranschaulichen.

Die Weiterbildung des Muffatschen Suitentypus ist demnach schon vor Zelenka da, er erfährt aber bald auch eine Rückbildung, die mit seiner Auflösung und mit dem vorläufigen Ende der Suite abschließt. Bedeutungsvoll für diesen Prozeß sind zunächst die Suiten (Ouvertüren) Pantaleons. Das ist der Dresdner Klavier- und Violinspieler Pantaleon Hebenstreit, der durch die Erfindung einer neuen Art von Hackebrett, die er mit seinem Vornamen belegte, weltbekannt wurde. Bei ihm verliert die Ouvertüre den französischen Charakter, er gibt die Fuge auf und hält den Mittelsatz als einfaches, lustiges Allegro. Dafür kehrt er zu der Methode Peurls und Scheins zurück und verknüpft die Ouvertüre motivisch mit den beiden folgenden Suitensätzen, z B.*):

Pantaleon.

1. Ouvertüre

2. Air de Chaconne.

3.

Den Schluß bildet eine Bourée mit Menuett als Mittelsatz, die ihr eigenes thematisches Material hat. Verknüpfungen aber zwischen den drei ersten Sätzen der Suite finden sich auch bei Zeitgenossen Hebenstreits.

*) Darmstädter Hofbibliothek in Mms. 3895. Nr. 1.

Auch Johann Friedrich Fasch, der Zerbster Hofkapellmeister, einer der bedeutendsten Suitenmeister, schreibt neben vollständig französisch gehaltenen Ouvertüren andre, die wie die Hebenstreitschen die Fuge fallen lassen, und drittens solche, die aus einem einzigen Satze, einem freien Allegro bestehen. In diesem letzten Falle liegt eine Abwendung von französischer und Hinwendung zu italienischer Kunst, insbesondere zu dem Konzert der Italiener vor. Eine B dur-Suite*) Faschs bestätigt das gewissermaßen thematisch, denn das Hauptthema ihrer Ouvertüre: Allegro [Notenbeispiel] ist im italienischen Konzert eine Art Allerweltsthema und als solches unter andren auch von Seb. Bach für das dritte Brandenburgische Konzert aufgegriffen worden. Es verdankt die noch bis Mendelssohn nachweisbare Beliebtheit augenscheinlich seiner Wandlungsfähigkeit. Die folgenden Sätze haben bei Fasch teils Ballettüberschriften, wie »Jardiniers«, teils verzichten sie auf jede Bezeichnung ihres Charakters. In ihrer Instrumentierung machen sich, wie bei Fux die begleiteten Fagottsoli, romantische Stellen für das Horn bemerkbar; auch das ist eine Annäherung an die alte Haußmannsche Suite, der Serenadencharakter macht sich wieder geltend. Die Satzzahl schwankt bei Fasch, er bevorzugt einen Aufbau von sechs und acht Sätzen, hat aber auch kürzere, und bei seinen Mitarbeitern taucht wieder die alte viersätzige Suite auf. Von dem Nürnberger Johann Pfeiffer haben wir eine solche viersätzige Hornsuite, die folgendermaßen anordnet: a) Ouvertüre, b) Andante, c) Allegrezza, d) Allegro e Vivace. Setzt man da statt der Allegrezza einen Menuett ein, so ist die Haydnsche Sinfonie fertig. Als interessanter Vertreter dieser Suite am Ende der Gattung ist noch Christoph Förster**)

F. Fasch.

Joh. Pfeiffer.

*) Ebenda: Mms. 3871, Nr. 1.

**) S. Hugo Riemann: Die französische Ouvertüre (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (Musikalisches Wochenblatt 1899).

zu nennen. In Norddeutschland und Mitteldeutschland wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Orchestersuite auch in den Handschriften immer seltener. In Süddeutschland und Österreich lebt sie weiter, aber auch hier wird der Muffatsche Typus nur von einer Minderheit, in der sich in freierer Weise der Böhme

Franz Tuma.

Franz Tuma*) hervortut, vertreten. Die Mehrzahl der Komponisten pflegen die Gattung in einer neuen Mischung von Volks- und Kunstmusik, bei der französische Ouvertüre, Cembalo und großes Streichorchester gefallen sind. Satzarten und Instrumente deuten noch entschiedener als in der Haußmannschen Zeit auf den Gebrauch im Freien und bei Aufwartungen und Ständchen hin. Den Aufmarsch der Musikanten markiert eine einsätzige Introduzione, die zuweilen gleich als Marcia bezeichnet ist, das Ende der Huldigung und den Abzug der Spieler meldet ein Finale, das immer aus einem besonders flotten Allegro besteht. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen vier und acht, fast nie fehlt unter ihnen ein Menuett, zuweilen findet sich dieser Lieblingstanz der Werther- und Luisenzeit auch zweimal, an seiner Seite die Polonaise. Einen weiteren Unterschied gegen die Haußmannsche Periode bildet die Verwendung obligater Soloinstrumente und die Einlage virtuos konzertierender Episoden, zu denen gelegentlich auch der Kontrabaß herangezogen wird. Ferner ist die Einheit der Tonart gefallen, mindestens in einem Satz kommt die Unterdominante zu Ehren. In der Führung der Instrumente zeigt sich der Einfluß des Quartetts und der neuen Kammermusik, Nachahmungen sind sehr beliebt, und zuweilen wird ein hübsches Allegretto in einem ganzen Zyklus von Variationen ausgekostet. Diese neuen Suiten haben verschiedene Gattungsbezeichnungen: Kassation, Serenata, Divertimento. Mit dieser letzten ist ihr Wesen am besten bezeichnet, denn immer sind sie eine

*) Proben aus Tumaschen Suiten hat in Klavierauszügen O. Schmidt veröffentlicht.

Quelle feinsten Vergnügens und Behagens für Gemüt und Phantasie, kleine Feste der Anmut, der Liebenswürdigkeit, des Scherzes und der Schäkerei. Täumerei, Pathos und Innigkeit liegen ihnen ferner, aber als Bilder artigen Frohsinns gehören sie zu den Dokumenten der Zeit und bilden eine Ergänzung der Haydnschen Sinfonie nach der Seite schlichten Bürgertums. Waren sie bis jetzt in unseren Notenschränken nur durch die ziemlich unbeachteten Beiträge Wolfgang Mozarts vertreten, so steht mit der eben beginnenden Gesamtausgabe der Werke Jos. Haydns eine sehr beträchtliche Vermehrung zu erwarten. Aus einem solchen Haydnschen Divertimento für Bläser ist der originelle Chorale St. Antoni entnommen, über den Brahms seine bekannten Orchestervariationen geschrieben hat. Auch der Salzburger Michael Haydn ist ein meisterlicher Vertreter dieser neuen Suite, sein Divertimento in G aus dem Jahre 1785*) kann, wenn man seinen beschaulich biederen Humor mit den gleichzeitigen Scherzgedichten vergleicht, wieder einmal als Beleg dafür dienen, daß man das echte Deutschland des 18. Jahrhunderts nicht bei seinen Vor-Goetheschen Poeten, sondern bei seinen Musikern suchen muß. Auch Leopold Mozart hat über dreißig solche »große Serenaten darinnen für verschiedne Instrumente Solos angebracht sind« geschrieben, doch sind sie verschollen.

Eine besonders reich angebaute Klasse bilden unter den Divertimentis des ausgehenden 18. Jahrhunderts die »Divertimenti a tre«. Mit ihrer kleinen Besetzung kamen sie auf der einen Seite den Verhältnissen der untersten Gassen- und Schenkenmusik entgegen, auf der andren reizten sie die höhere Komposition, sich an bescheidenen Mitteln zu erproben, und fanden so den Weg in die Kammermusik. Hier vertritt sie heute noch Beethovens Streicherserenade.

Neben die Gabrielische Orchestersonate und neben die Suite tritt schon bald im 17. Jahrhundert als eine

---

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV, 2.

dritte Gattung selbständiger Orchestermusik die Sinfonie.

Das Wort Sinfonie führt uns einige Jahrtausende zurück: Die griechischen Theoretiker gebrauchen es zuerst in dem Sinne eines melodischen Intervalls; bei den mittelalterlichen Musikschriftstellern erhält es, von Hucbald, von Guido von Arezzo ab, die Bedeutung des Zusammenklangs, des Akkords. Zur Bezeichnung eines wirklichen Musikstücks kommt es wohl zum ersten Male im 15. Jahrhundert auf der von Riemann*) mitgeteilten »Leipziger Symphonia«, einer auf den Gegensatz von Andante und Allegro gebauten, für Instrumente und Singstimme bestimmten Komposition vor. Im 16. Jahrhundert endlich erscheint das Wort auf den Titeln von Kompositionen allgemein poetisierend: Waelraut 1594: Symphonia angelica, Engelsklänge, G. Gabrieli 1597: Sacrae symphoniae, fromme Klänge, Adr. Banchieri 1607: Ecclesiastische Sinfonie, geistliche Klänge. Es bergen sich zunächst unter diesen Sinfonien Sätze von ganz verschiedener Form, vokale und instrumentale. Erst in der Oper wird die Sinfonie ausschließlich Orchestermusik. In Monteverdis Orfeo werden Szenen und Akte durch Orchestersätze von mäßiger Länge (6, 10, 12 Doppelakte) eingeleitet und abgeschlossen, die als Sinfonien bezeichnet sind im Gegensatz von andern, die Strophen eines Gesangs vorbereitenden Instrumentalsätzchen, die Ritornello heißen**). Wir haben also hier Sinfonien zum ersten Male im Sinne kurzer, instrumentaler Einleitungen. So wird das Wort bekanntlich noch lange, bis in die Zeiten der Bachschen Kantaten gebraucht. Mattheson kennt es fast nur von dieser Seite. Diese Monteverdischen Sinfonien, die zum Teil in ihrem feierlichen und erhabenen Charakter noch einen deutlichen Zusammenhang mit der Kirche und mit

Monteverdis Sinfonie.

*) Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte II, 1, S. 207 u. ff.

**) Alfred Heuß: Die Instrumentalstücke des Orfeo (Sammelbände 1. I. M. G. IV, 3).

Gabrieli haben, gehören mit zu den bedeutendsten Höhepunkten in der Kunst des großen italienischen Meisters. Ein solches Mittel zur Beseelung der Handlung hatte bis dahin keine Art von Drama besessen. Auch der Chor der griechischen Tragödie bleibt dahinter zurück. Denn diese Monteverdischen Sinfonien gaben nicht bloß der Stimmung an wichtigen Stellen mächtigen Ausdruck, sondern sie verknüpften auch entfernte Szenen in einer innigen poetischen Weise, die neu war, die später vergessen und erst durch Komponisten unsrer Zeit, insbesondere durch R. Wagner wieder entdeckt wurde. Eins der schönsten Beispiele für diese Verwertung der Instrumentalmusik bietet Monteverdis Orfeo*) im dritten Akt: Die Sinfonie, unter deren schauerlichen Posaunenklängen hier Orfeo zum Hades hinabsteigt, hören wir in dem Augenblick, wo Charon den Bitten des Sängers weicht zum zweitenmal: jetzt aber gedämpften Tons im Bratschenkolorit. Unter den nächsten Nachfolgern Monteverdis ist Giulia Caccini als Vertreterin dieser kleinen szenischen Sinfonien zu bemerken; in der Venetianischen Schule zeichnet sich Cavalli darin besonders aus. Ihm gelingen namentlich malerische Aufgaben, die Schilderung eines Sonnenaufgangs, einer Fahrt auf ruhigem Meer (Sinfonia navale in »Didone«) ganz herrlich.

Cavallis Sinfonien.

Eine Hauptbedeutung gewann die Oper für die Sinfonie von dem Augenblick ab, wo die Sinfonie zur Eröffnung der Musikdramen verwendet wurde. Schon Monteverdi hat diesen Versuch gemacht. Doch blieb man noch lange dabei, die Handlungen mit einem gesungenen Prolog einzuleiten. Erst in der Venetianischen Schule, etwa von 1650 ab, haben alle Opern Instrumentalprologe und zwar mit dem Titel Sinfonie. Mit diesen Venetianischen Opernsinfonien — auf sie wird in dem Bande über die Ouvertüre näher einzugehen sein — beginnnt die Ge-

Venetianische Sinfonie.

*) Der Orfeo Monteverdis ist teilweise im 10. Bande der »Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung« veröffentlicht worden.

schichte der modernen Sinfonie und zwar ist diese Jugendzeit einer ihrer rühmlichsten und gehaltvollsten Abschnitte. Es sind Kompositionen von mäßigem Umfang — von 35 bis zu 70 Takten — und nur einsätzig; aber, durch Wechsel von Takt und Tonart scharf und reichgegliedert, bergen sie innerhalb dieses einen Satzes einen mannigfaltigen Inhalt, eine verhältnismäßig große Reihe von Bildern, die in der Regel ebenso wirkungsvoll wie natürlich aneinanderschließen. Im Vergleich zur Gabrielischen Sonate führen sie in eine viel buntere und gestaltenreichere Welt und schildern neue Aufgaben mit neuen Mitteln. Die gebrochenen Rhythmen: mit denen noch Händel und das 18. Jahrhundert Erregung und Unruhe wirkungsvoll zeichnen, die Generalpausen und Fermaten sind hier heimisch. Denn wie sie anekdotenhaft und unruhig waren, so waren diese Venetianischen Opern auch an Wundern und Schrecken, an Spannung, Entsetzen und Überraschungen aller Art mehr als reich. Allen diesen Eröffnungssinfonien war auch ein feierlicher, langsamer, breiter Anfang gemeinsam, der zuweilen in der Mitte und sehr häufig am Ende wiederkehrt, ein Tribut von dem Komponisten der Verwandtschaft zwischen Musikdrama und griechischer Tragödie gezollt!

Aber viel stärker als die typischen treten an diesen Venetianischen Sinfonien die individuellen Züge hervor. Gerade darin liegt ihr Hauptwert, daß sie immer ein Bild von dem Drama geben, dem sie vorangestellt sind; das macht sie unter einander so verschieden, gibt den einzelnen ihr scharfes, charaktervolles Gesicht. Man weiß aus diesen Sinfonien ohne weiteres, was im Drama zu erwarten ist: ob Krieg und Kampf, Schauer und Unglück, oder ob heitre und elegische Elemente die Oberhand haben. In knapper Form entwickeln sie einen reichen Inhalt, aus dem deutlich und beherrschend, wie der Berg aus der Ebene, ein Hauptstück hervortritt. Diesen Mittelpunkt bildet in der Sinfonie von Luzzos »Medoro« z. B. die wilde und allarmierende Episode, die gleich nach den

Einleitungstakten einsetzt, in der von Cavallis »Ercole« der Abschnitt, wo die Sextakkorde in ungestümer Hast und Kraft dahinjagen, eine kühne Anwendung der alten Fauxbourdon-Harmonie; in der Sinfonie von Sartorios »Seleuco« prägt sich die heimliche, zarte Melodie ein, die auf das Traumbild in der Oper deutet; aus der von Cestis »Pomo d'oro« begleiten uns lange die freudigen Lieder, die das Orchester dem Eingangschor »di feste di giubili« entnimmt*). In der Regel sind die wichtigsten Themen in den Venetianischen Sinfonien ganz so wie heute in der Freischütz-, in der Oberon-, in der Tannhäuserouvertüre den Hauptszenen der Oper entnommen. Die wahre Heimat der modernen Programmouvertüre, die einzelne Schriftsteller mit Gluck, andre mit Händel und Rameau einsetzen lassen, liegt also in der Venetianischen Oper. Sie ist bis heute spurlos vergessen gewesen, nur ihre Orchesterbesetzung lebte in der Sinfonie der folgenden Zeit weiter. Diese Besetzung besteht aus Streichinstrumenten und Akkordinstrumenten, Cembalis, Regalen etc.; von Blasinstrumenten kommt fast nur die kriegerische Trompete vor.

Die Neapolitanische Schule, die am Ende des 17. Jahrhunderts die Führung in der Oper übernimmt, stellt eine neue Sinfonieart auf. Die Sinfonie erscheint bei ihr zum ersten Male in der modernen Form und Bedeutung einer mehrsätzigen Komposition, eines höheren Gegenstücks zur Suite. Diese Neapolitanische oder italienische Sinfonie besteht aus drei kurzen Sätzen in der Folge: Allegro, Largo, Presto oder einer ähnlichen. Immer bildet ein langsamer Satz die Mitte zwischen zwei bewegten. Kurze, häufig taktmäßig ausgezählte Pausen trennen ihn in der Regel vom vorhergehenden und dem folgenden Allegro; zuweilen wird er an den ersten Satz durch einen Trugschluß näher herangezogen. Das erste Allegro steht im geraden, das zweite im ungeraden oder im $^6/_8$ und

Italienische Sinfonie.

*) Diese Oper ist in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« veröffentlicht.

$^{12}/_{8}$ Takt. Beide sind in der ersten Zeit verhältnismäßig knapp gehalten, zwischen 15 und 30 Takten schwankt ihr Umfang. Der langsame ist meistens der kürzeste von den drei Sätzen, zugleich aber der stattlichste im Klang: in der Regel zeichnet ihn ein schönes Solo der Oboe oder der Flöte aus.

Die Gesamtform dieser italienischen Sinfonie ist ein sehr glückliches Stück bester Renaissancekunst. Die drei Sätze bilden ein leicht übersichtliches, scharf gegliedertes und durch den einfachen, klaren Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe ästhetisch voll befriedigendes und wirksames Ganze, eine im Grunde einheitlich oder einsätzig gedachte fröhliche, glänzende Festmusik, die nur in der Mitte elegisch unterbrochen wird, um ein rauschenderes, im Ton der Freude gesteigertes Ende zu finden. Muster für diesen Typus bot bereits die Vokalkomposition z. B. im Kyrie der Messe; auch in dem großen Wirrwarr verschiedenster Sonaten- und Canzonenformen, den die Entwicklung der jungen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert bildet, taucht er mit auf. Es ist das Verdienst des großen Alessandro Scarlatti, ihn gewissermaßen zum zweiten Male erfunden zu haben. Soweit es sich übersehen läßt, hat dieser Meister in seinen Opern die italienische Sinfonie ausschließlich verwendet und sie damit und mit der Wucht seines Namens für den ganzen Bereich der italienischen Schule durchgesetzt. Sie hat sich bis heute behauptet — denn streichen wir aus unserer modernen Sinfonie das Scherzo, so steht der Grundriß der alten italienischen Sinfonie vor uns; ausnahmsweise haben einzelne neue Sinfoniker, Liszt, Raff, Tschaikowsky für bestimmte Werke auf die unverfälschte Dreisätzigkeit zurückgegriffen. Sie ist aus der italienischen Sinfonie in das virtuose Konzert hinübergegangen und hat sich da bekanntlich bis auf die Gegenwart rein erhalten.

A. Scarlatti.

Durch die innere Einrichtung steht uns unter den drei Sätzen der italienischen Sinfonie der erste am nächsten, weil er sich zwar nicht immer, aber doch meistens in drei Teilen ausspricht. Nehmen wir z. B. das

erste Allegro von Scarlattis Sinfonie zu »Il trionfo del' Onore« *). Es ist ein Satz von 17 Takten. Die ersten Violinen leiten ihn mit folgendem Thema ein:

Allegro.

Daran schließt sich ein zweiter Abschnitt, in dem die Bässe und nach ihnen die Violinen nur das Motiv: durch die Tonarten tragen. Er geht von Cdur über Ddur, Emoll, Gdur nach C zurück und schließt mit dem zwölften Takte, der uns wieder vor den Anfang des Satzes führt. Wir haben also in diesem Miniatursatz doch schon ganz deutlich das Gerippe des ersten Satzes der Haydn-Beethovenschen Sinfonie, oder wie man gewöhnlich sagt, das Sonatenschema vor uns: a) Themengruppe, b) Durchführung, c) Wiederholung, und was das wichtigste ist, den Durchführungsteil nach den Prinzipien gestaltet, die noch heute gelten.

Der langsame Satz hat häufig die einfache zweiteilige Liedform; zuweilen bringt er gar kein Thema, sondern markiert nur, präludienartig modulierend, die Stelle, wo das Gemüt ruhen und träumen will und darf. Der schließende schnelle Satz zerfällt in der Regel in zwei Teile, die thematisch verwandt sind und beide wiederholt werden. Obwohl die angeführte Sinfonie (und die zu »Amor volubile«) Hauptbeispiele von Scarlattis klanglicher Bescheidenheit sind, indem sie von Blasinstrumenten nur die Flöte (im langsamen Satz) verwenden, lassen sie doch erkennen, was er für die Technik und den Glanz der Violinen im Orchester bedeutet.

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts war zu der italienischen eine französische Oper gekommen und auch

*) Es ist die 114. Oper des Komponisten, ihr Entstehungsjahr 1718.

Französische Sinfonie.

J. B. Lully.

die Franzosen entschieden sich für eine Instrumentalsinfonie als Einleitungsstück der Oper. Diese französische Sinfonie oder Ouvertüre, die sehr häufig die Lullysche genannt wird, obschon sie bereits bei Cambert vorkommt, besteht ebenfalls aus drei Sätzen, aber in der Anordnung Grave, Allegro, Grave. Auch darin unterscheidet sich die Form dieser französischen Sinfonie, der wir in der Suite der Muffat, Händel, Bach, Zelenka bereits begegnet sind, von der der italienischen, daß der erste Satz in der Regel ohne Pause in den zweiten und ebenso dieser in den dritten übergeht. Nimmt man noch hinzu, daß der dritte Satz (das zweite Grave) zuweilen eine wörtliche und vollständige, oder aber abgekürzte Wiederholung des ersten langsamen Satzes ist, so ergibt sich für die französische Sinfonie eine größere Abrundung und Geschlossenheit. Sie neigt noch mehr als die italienische zur Einsätzigkeit; das in der Mitte stehende, in der Regel fugierte Allegro ist nicht blos örtlich der Mittelpunkt des Ganzen, sondern auch dem Umfang und dem Geist nach, und das zweite Grave bleibt so oft weg, daß es neuere Historiker überhaupt nicht zum Schema rechnen. In der Tat ist auch aus jener französischen Sinfonie des 17. und 18. Jahrhunderts die einsätzige, langsam eingeleitete Ouvertüre der Cherubini und Beethoven hervorgegangen; ja selbst die langsamen, so beliebten und so dummen Einleitungen des modernen Walzers stammen aus dieser Quelle.

Sowohl die italienische, wie die französische Sinfonie stellen sich eine ganz andre Aufgabe, als die Venetianianische. Diese sucht möglichst viele und möglichst getreue Miniaturbildchen aus dem folgenden Musikdrama vorauszuwerfen. Jene beiden wollen weniger ein bestimmtes Theaterstück, als vielmehr ein Fest einleiten. In Venedig waren die Opernbühnen Volkstheater, in Neapel und Paris Hofinstitute. Diesem Charakter der Opernaufführung tragen die neuen Sinfonietypen Rechnung; die italienische betont dabei die heiteren und glänzenden Seiten des Festes, die französische die feierlichen und

majestätischen. Fehlte doch der Roi Soleil bei keiner wichtigen Vorstellung seiner Academie Royale de musique!

Musikalisch haben die italienische und die französische Sinfonie vor der Venetianischen die stattlichere Form und die Möglichkeit voraus, eine gewählte Idee eingehender zu verfolgen. Aber der Verzicht auf die Anregungen, die der Phantasie des Komponisten aus dem Drama zuströmten, ist der Entwicklung der beiden Typen unheilvoll geworden. Die französische Sinfonie hat dabei weniger gelitten. Dank Lully, der sich darauf verstand, in seinen Allegris trotz des steifen Einerleis der ewigen Fugen, doch einigermaßen den Charakter des kommenden Dramas anzukünden und wenigstens klar zu machen, ob die Oper heroisch oder pastoral sein werde, waren in der französischen Sinfonie Charaktergemälde ersten Ranges möglich, wie sie jedermann in Glucks Iphigenienouvertüre kennt und in Händels herrlicher Ouvertüre zu »Agrippina«*) kennen sollte. Seitenstücke zu diesen Meisterwerken wolle man in den Opern Rameaus aufsuchen, von denen auch jede bescheidenere Musikbibliothek einige Exemplare zu besitzen pflegt. Rameau war es, der den Übergang aus der dreisätzigen Sinfonie zur einsätzigen Ouvertüre mit langsamer Einleitung anbahnte. Freilich scheinen die bedeutendsten Sinfonien nicht immer die beliebtesten gewesen zu sein. Das zeigt jene Anekdote von Friedrich dem Großen, der es Graun sehr verdachte, daß er in der Ouvertüre zu »Papirio« die Fuge durch ein charaktervolles, frei geformtes Allegro ersetzt hatte**).

C. W. v. Gluck.

G. F. Händel.

J. P. Rameau.

Die Vorlagen, die Scarlatti den Italienern gab, waren geringer. Die Musik seiner Sinfonien ist sinnig, anmutig, munter und geistvoll, aber Größe und Tiefe streift sie nur. Das Beste, was seine Sinfonien bieten, liegt auf der sinnlichen Seite in einem glänzenden, geistreichen Konzertieren, in einer sinnigen Figurenbildung, im blenden-

*) 57. Lieferung der deutschen Händelausgabe.

**) L. Schneider, Geschichte der Oper in Berlin (1852), S. 111 stellt den Sachverhalt verkehrt dar.
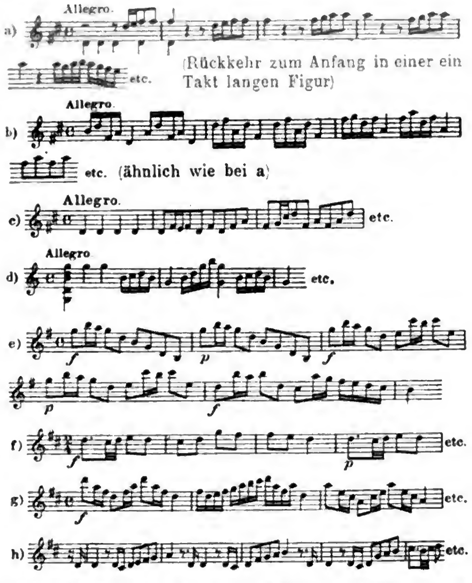
den Kolorit, Eigenschaften, die z. B. die Ouvertüre zu »Il prigionero fortunato« (1709) mit ihren Trompetenchören und ihrem Solocello aufs schönste vereint. Was Hohes in der italienischen Sinfonie möglich war, das zeigen die Oratorieneinleitungen Leonardo Leos, von denen die zu »St. Elena al Calvario«*) seit etlichen Jahren in Partiturdruck vorliegt. Das ist große und edle Trauer in unvergänglichem, für alle Zeiten musterhaften Ton! Solche Werke sind aber leider in der italienischen Schule die Ausnahme. Mit L. da Vinci beginnt in ihrer Sinfonie ein Verfall, der die Mehrzahl ergriff und dem die Versuche einzelner ernster Tonsetzer dauernd Einhalt zu tun nicht vermochten. Äußerlich wuchs sie. Die Sätze wurden alle drei länger und reicher im Ausbau. Der erste fügte — das Beispiel gab auch für die französische Sinfonie das virtuose Konzert — ein zweites Thema ein, der dritte wendete sich der vielgliedrigen und die Erfindung reizenden Rondoform zu. Aber das innere Wesen der italienischen Sinfonie ward immer leerer und läppischer.

L. Leo.

Den erfreulichen Teil bilden die langsamen Sätze. Sie haben um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Regel die große dreiteilige Liedform — a) Hauptthema als Doppelperiode zweimal, zwischen dem ersten und zweiten Mal ein mit Figuren ausgestattetes Seitenthema; b) zweites Thema zum Hauptthema in Tongeschlecht und Charakter in Gegensatz gebracht; c) Wiederholung von a in gekürzter Form — und bringen in ihr die eigentümliche, weiche, edle Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts in freundlich-wehmütigen Melodien und in einer Reinheit zur Anschauung, die den anderen Künsten jener Zeit nicht erreichbar war, am wenigsten der durch moralische und mythologische Zöpfe gefesselten Dichtkunst. Zuweilen waren die Komponisten hier noch zu süßen Erfindungen durch die Liebesszenen angeregt, die in der Oper und dem Oratorium des 18. Jahrhunderts einen sehr breiten Raum

*) Bei Breitkopf & Härtel.

einnehmen. Um so schlimmer stand es in der Regel um den ersten, den Hauptsatz der Sinfonie. Einige Zitate werden genügen, einen Begriff von der hier üblichen Thematik zu geben:



Beispiel a ist der Anfang zu der Sinfonie, mit der L. da Vinci seine »Semiramis« einleitet. b und c sind von Pergolesi, das eine ist der Anfang zur Sinfonie der Oper

L. da Vinci.

G. B. Pergolesi.

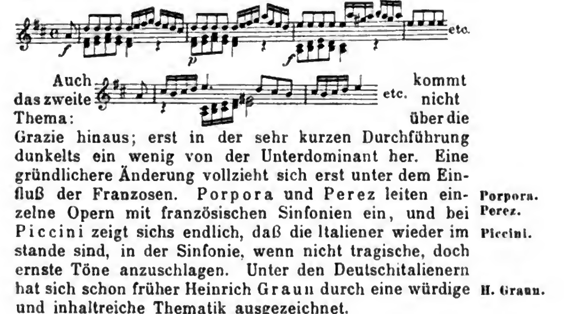
»Salustia«, das andere vom Oratorium »San Guglielmo«. Diese Sinfonie hat der Komponist nochmals für seine letzte Oper »Olympia« verwendet. Mit d beginnt Jomelli die Sinfonie seines Oratoriums »Abramo«, mit e Leonardo Leo seine Olympiade, mit f Perez den »Demofonte«, mit g Teradellas den »Artaserse«, mit h Trajetta den »Farnace«. Diese Beispiele ließen sich endlos vermehren. Die Methode bleibt dieselbe: lustige, tändelnde, stets unbedeutende Motive mit stumpfem Behagen oder mit gespreiztem hohlen Pathos wiederholt. Und dabei handelt es sich um lauter große Namen, zum Teil um Meister, die der Oper im übrigen reformatorische Dienste geleistet haben. Genau wie der Aufbau der Themen ist auch die Entwicklung der Sätze: mechanisch, bequem und geistlos! Fluß haben die Allegri, und weiß man, was das verschwenderisch verwendete Echo darin für eine Rolle spielt, so klingen sie meistens auch ganz hübsch, und viele wären als Lustspielouvertüren ganz annehmbar. Aber der Aufgabe, ernste Dramen einzuleiten, bleiben sie so ziemlich alles schuldig und bieten kaum mehr als eine vergnügliche Portiersmusik. Die Entwicklung der Sinfonie bei den Neapolitanern zeigt geradezu erschreckend, was aus der Instrumentalmusik werden kann, wenn sie selbstherrlich den Zusammenhang mit Poesie und höherem Geistesleben verschmäht. Den Zeitgenossen entging dieser Verfall der Opernsinfonie nicht. Schon Mattheson mahnt im »Kern der melodischen Wissenschaft« (§ 97) die Komponisten, daß die Sinfonie einen kurzen Begriff und »eine kleine Abbildung« einer Handlung geben soll, und Quantz verlangt in seinem bekannten »Versuch etc« (18. Hauptstück, § 43) dasselbe. Der Zusammenhang mit dem Inhalt der Oper sei viel wichtiger als die dreisätzige Form, es genügten wohl auch 2 Sätze oder einer. Die Sinfonien sähen eben so aus wie bei den schlechten Malern Luft und Licht, zu denen passend oder nicht, in der Regel die übrig gebliebenen Farben benutzt werden.

N. Jomelli.

A. Hasse.

Eine Besserung setzt mit Ad. Hasse ein. Die Allegri gewinnen unter dem Einfluß des Konzerts an Gehalt.

Die Form, früher von der Etüde beherrscht, wendet sich der Sonatine zu, ein zweites Thema, meist kurz und hübsch, wird die Regel, und man versucht kleine Durchführungen. Manche Komponisten legen dabei auf einen sehr scharfen Gegensatz zwischen erstem und zweitem Thema das Gewicht, andere versuchen der ganzen Sinfonie einen neuen Grundriß zu geben. So ziehen L. Leo in der Einleitung zur Olympiade, Minoja in einer B dur-Sinfonie das Andante in die Mitte des ersten Allegro hinein und verzichten auf den dritten Satz. Damit ist die einsätzige Sinfonie, die Opernouvertüre der neuen Zeit bei den Italienern eher fertig als bei den Franzosen. Prüft man aber die Thematik Hasses und seiner Genossen auf das Verhältnis zum Drama, so steht man noch lange vor dem Neapolitanischen Leichtsinn. Die Sinfonie zu Hasses Dido z. B. fängt folgendermaßen an:



Auch das zweite Thema: [Notenbeispiel] kommt nicht über die Grazie hinaus; erst in der sehr kurzen Durchführung dunkelts ein wenig von der Unterdominant her. Eine gründlichere Änderung vollzieht sich erst unter dem Einfluß der Franzosen. Porpora und Perez leiten einzelne Opern mit französischen Sinfonien ein, und bei Piccini zeigt sichs endlich, daß die Italiener wieder im stande sind, in der Sinfonie, wenn nicht tragische, doch ernste Töne anzuschlagen. Unter den Deutschitalienern hat sich schon früher Heinrich Graun durch eine würdige und inhaltreiche Thematik ausgezeichnet.

Porpora. Perez. Piccini. H. Graun.

An dieser Entwicklung eines neuen Sinfonietyps haben auch die italienischen Akademien ein Verdienst. Schon früh im 18. Jahrhundert schreiben angesehene Komponisten, unter ihnen B. Marcello, für den Akademiegebrauch Sinfonien, die neue poetische Aufgaben

B. Marcello.

in zum Teil neuer Form durchführen. Hier wird, z. B. in Locatellis Trauersinfonie, die Sinfonie zuerst viersätzig, bei Galimberti sogar schon mit dem Menuett als zweiten Satz. Er wird auch, bei Tartini z. B., in der dreisätzigen Akademiesinfonie verwendet, da als Schlußsatz. Die Viersätzigkeit kommt allerdings auch in der gleichzeitigen Oper vor, z. B. in L. Leos Sinfonie zum Farnace: Allegro, Andante, Menuetto, Marcia.

Locatelli. Galimberti. Tartini.

Noch viel günstigere Aussichten für die Unabhängigkeit von Oper und Theater boten sich aber der Sinfonie in Deutschland.

Vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab mehren sich hier die Orchester schnell und beträchtlich. Der hohe und niedere Adel tut es den Fürstenhöfen nach; gut oder schlecht, aber so ziemlich jedes Schloß hat seine Hauskapelle. Schüler und Studenten, dem Beispiel der italienischen Akademien folgend, gründen freiwillige collegia musica, die Bürgerkreise ihnen nach. Um die Mitte des Jahrhunderts ist das ganze Land mit einem dichten Netz von Musikvereinen überzogen, die alle in »wöchentlichen Konzerten«, einmaligen und doppelten, ungemein viel Instrumental- und Orchestermusik verbrauchen. Komödien und Konzerte sind die Haupthindernisse der Gelehrsamkeit, klagt 1763 der musikfeindliche Ernesti*). Es ist niemals vorher und nachher wieder soviel Instrumentalmusik komponiert, gespielt und angehört worden, als in jenen Tagen. Die Zeugnisse dafür liegen in den Briefen Mozarts und in den Lebensbeschreibungen von Quantz, Dittersdorf, Gyrowetz und anderen namhaften Musikern jener Zeit vor, in den Archivresten der Bibliotheken und in den Verlagsverzeichnissen. Sinfonien, Konzerte werden immer bündelweise angeführt. Im quantitativen Sinn ist die Mitte des 18. Jahrhunderts die Glanzzeit der Instrumentalmusik in Deutschland; dort liegen die Anfänge und Ursachen ihrer Vorherrschaft.

*) G. Wustmann, »Aus Leipzigs Vergangenheit« (Leipzig 1885), S. 289.

Daß in der ersten Hälfte jener Periode die Sinfonie zurücktritt, könnte nicht wundernehmen, auch wenn sie besser gewesen wäre. Denn sie hatte an dem neuen Virtuosenkonzert einen übermächtigen Nebenbuhler. Wie hundert Jahre früher Monodie, Solo- und Bühnengesang die eigentliche »nuove musiche« der Generation waren, die den dreißigjährigen Krieg erlebte, so schienen für die, welche mit Friedrich dem Großen jung waren, die Wunder des Orpheus in den Violinkonzerten der Torelli, Vivaldi, Corelli wieder aufzuleben. Unter allen Erwerbungen, die die Musik in den letzten Jahrhunderten gemacht hat, war die des virtuosen Konzerts die bedeutendste; keine andere hat den inneren und äußeren Wirkungskreis der Tonkunst so gewaltig erweitert. Indes den Dilettantenkräften der neuen Collegia musica mußte den virtuosen Anforderungen des Konzerts gegenüber ein Erdenrest von Technik zu tragen peinlich bleiben und den Wunsch nach einer andren Gattung von instrumentaler Ensemblemusik nahe legen. Da fiel denn der Blick naturgemäß auf die im Aufbau mit dem Konzert ganz identische italienische Sinfonie und sie begann allmählich jenem zur Seite zu treten, es zu ersetzen. Wir können diesen Prozeß mit einer interessanten Arbeit S. Bachs belegen. Derselbe Band der Bachausgabe*), der die Orchestersuiten enthält, bringt als Anhang eine Sinfonie in F, aus drei Sätzen bestehend, Allegro, Adagio, als Schlußsatz ein Menuett (mit 2 Trios). Diese Sinfonie ist aber nichts als eine Umarbeitung von Bachs erstem brandenburgischen Konzert; der $^{6}/_{8}$ Takt, der dort (ad libitum) dem Menuett vorausgeht, ist weggelassen und der nur spärlich konzertierende Violino piccolo, das Soloinstrument des Konzerts, ist einfach gestrichen. Sonst stimmt alles wörtlich. Auch wenn Bach selbst nicht der Bearbeiter dieser Sinfonie sein sollte, bleibt sie ein wichtiges Dokument für einen geschichtlichen Hergang: die Entstehung und das Empordringen einer selbständigen Konzertsinfonie. Für Frankreich läßt

S. Bach, Sinfonie in F.

*) 31. Jahrgang, Erste Lieferung.

sich dieser Übergangsprozeß dokumentarisch belegen: Der Pariser Violinist M. Aubert veröffentlicht 1730 ein Heft Sinfonien im italienischen Stil, die er »Concerts de Symphonie« nennt, mit der Begründung, die Konzerte Corellis und Vivaldis seien wider den französischen Geschmack und vor allem sie seien für die Dilettanten zu schwer*). Die selbständige Sinfonie verdankt ihre Existenz der Einrichtung regelmäßiger Konzerte, insbesondere den collegiis musicis der Studenten und anderer Dilettanten, und befestigt sich außerordentlich schnell in ihrer Stellung.

M. Aubert.

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir die Sinfonie unabhängig, das alte Verhältnis zur Oper gelöst; es wird allmählich möglich, daß sich begabte Tonsetzer vorwiegend oder ausschließlich der Komposition fürs Konzert, für die Instrumente widmen, die Orchestersinfonie wird jetzt in Stimmen gedruckt und schnell ein ganz bedeutender Handelsartikel. In dem Breitkopfschen Katalog von 1762 finden wir fünfzig Sinfoniekomponisten. bekannte Meister wie Gluck, Hasse, Galuppi, Jomelli, Graun, Hiller und heute vergessene Lokalgrößen durcheinander; keiner hat es unter einem halben Dutzend getan. Als Beweise höchster Fruchtbarkeit finden sich in den Bibliotheken aus jener Zeit auch Sinfonien von Dilettanten komponiert: Friedrich der Große, Max Joseph von Bayern, der Baron von Münchhausen erscheinen unter dieser Autorengruppe. Das Ausland tritt mehr und mehr zurück und kommt qualitativ bald ganz außer Betracht. Die deutsche Produktion aber verteilt sich auf folgende drei Bezirke: die Wiener, die Mannheimer und die Norddeutsche Schule.

Wiener Schule.

A. Caldara.

In Wien beginnt die Konzertsinfonie mit Antonio Caldara, der bekanntlich 1716 in den kaiserlichen Dienst trat.
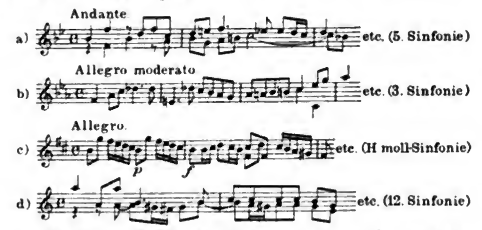
Seine noch erhaltenen Sinfonien, 12 an Zahl, sind für vierstimmiges Streichorchester mit Continuo ge-

*) Michel Brenet: Les concerts en France (1900), S. 152.

schrieben und — bis auf eine zweisätzige Ausnahme — nach dem bekannten Grundriß Scarlattis aufgebaut. Jedoch weichen die langsamen Sätze, denen in der Mehrzahl acht, zweien nur sechs und einem einzigen vierzehn Takte eingeräumt sind, durch diese Kürze und den dadurch bedingten Charakter einer bloßen Episode oder Überleitung von der Norm ab.

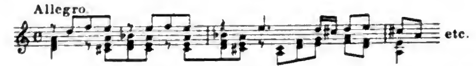
Drei Sinfonien schicken auch dem ersten Allegro eine getragene und breitere Einleitung voraus und nähern sich damit dem französischen Typus. Im allgemeinen steht Caldara abseits von jeder Art gleichzeitiger Opernsinfonie und geht in seinen Gedanken und seiner Arbeit die Wege eines Originalgeistes.

Vor den Italienern zeichnet er sich namentlich durch eine ernste, würdige Thematik und durch einen gediegenen, fesselnden Orchesterstil aus. Mit freudigem Staunen begegnet man in der Zeit der Vinci und Pergolesi Sinfonieanfängen wie:



Hinter der Freude an Fuge und Kanon, die den Satz bestimmt, die zuweilen auch Augenblicke stockender Erfindung verdeckt oder billigere Einfälle adelt, steht wohl das Beispiel Joseph Fuxens, des Freundes und Vorgesetzten Caldaras. Aber auch venetianische Traditionen, die über Sartorio, Cesti, Cavalli bis auf G. Gabrieli zurückgehen, tauchen in seinem Sinfoniesatz in der Form plötzlicher Tempokontraste auf. Einige Takte Adagio sind

keine Seltenheit in Caldaras Allegris. Am überraschendsten äußert sich dieser dramatische Geist im Larghetto der fünften Sinfonie, wo die erste Violine ähnlich wie in Albertis Bdur-Konzert oder in Spohrs Gesangszene unbegleitete Rezitative anstimmt, im ersten Satz der zwölften Sinfonie begegnet uns sogar ein erregter Wortwechsel sämtlicher Stimmen über ein kurzes, zweitöniges Motiv. In den Allegris sind die Stellen derartiger Exkurse die Zwischensätze, mit denen Caldara gern die Regelmäßigkeit der Fuge und des strengen Satzes unterbricht. Die elfte Sinfonie beginnt sogar mit einer solchen dramatischen Stelle:



Sie weist zugleich durch die Entschiedenheit, mit der die erste Violine das Wort führt, auf eine weitere Eigentümlichkeit des Caldaraschen Sinfoniestils hin: wie zum Rezitativ führt ihn der Drang nach sprechendem Ausdruck wiederholt zu konzertierenden Episoden, zu Solis und Duetten hin, die, zwischen den eigentlichen Durchführungen des Themas eingeschaltet, Stimmungskrisen, Momente gewaltiger Erregung und Versuche zum Ausweichen bezeichnen. Dieses konzertierende Element Caldaras hat in der Wiener Schule und über sie hinaus am nachhaltigsten fortgewirkt, doch sind auch andere von ihm gegebene Anregungen nicht unbeachtet geblieben.
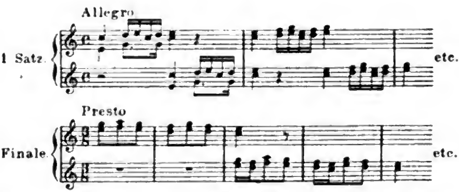
M. Schlöger.

In die Caldarasche Zeit fällt eine als Partita betitelte Sinfonie (in B) des Wiener Hofklaviermeisters Matteo Schlöger, die deshalb beachtenswert ist, weil sie, mit 1722 datiert, den dreisätzigen Aufbau der italienischen Sinfonie durch einen zwischen Largo und Finale eingeschobenen vierten Satz erweitert und zwar durch einen Menuett (Bdur) mit Trio (Gmoll). Auch ein Cembalokonzert (Adur) Schlögers, das seine romantische Natur und seine moderne Richtung noch deutlicher zeigt, als

die Sinfonie, hat als dritten Satz, als Finale ein Tempo di Minuetto. Es scheint sich demnach die in allen Ländern und von Meistern wie Corelli und Händel angebahnte Verbindung von Sinfonie und Suite in Wien, dem klassischen Boden der Volkskunst, der Heimat der Waldmüller, Schubert, Strauß und Anzengruber schon im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, gleich in der Form vollzogen zu haben, an der dann von J. Haydn ab fünf Generationen festgehalten haben.

Da Wien zugleich die wichtigste deutsche Eingangsstelle für italienische Musik war, kann es nicht befremden, daß der höhere Geist Caldaras und der venetianische Einfluß in der Wiener Konzertsinfonie schon bald dem neapolitanischen Tone weicht. Er wird zuerst bei Georg von Reutter stark vernehmlich. Nur seine Einleitung zum »Ritorno di Tobia« (1733) macht als einsätzige französische Ouvertüre eine Ausnahme, seine übrigen Sinfonien, die je nach der Verwendung als Sonaten, Intraden, als Servizio di Tavola betitelt sind, haben bis auf eine Tafelmusik von 1757, die aus Intrade, Larghetto, Menuetto con Trio und Finale besteht, auch da, wo man Suitenform erwartet, die drei Sätze der neapolitanischen Schule und werfen in deren Art vorwiegend leichte und flotte Gelegenheits- und Unterhaltungsmusik hin, bald spektakelnd, bald rührsam, hier durch renommistische Sprünge und abgerissene Rhythmen, dort durch verwegene Läufe der Bässe reizend. Wie Hasse und andere Deutsche geizt auch Reutter darnach, das neueste Italienisch zu sprechen, läßt aber überall Beweise einer höheren und besseren Bildung einfließen, einmal das direkte Muster Caldaras, nämlich einen sehr hübschen Kanon zwischen Violine und Cello im Andante einer Cdur-Sonate von 1741, die nach dem für Orgel gesetzten Continuo für die Kirche bestimmt gewesen sein muß. Diese Sonate ist noch dadurch beachtenswert, daß sie uns Al. Scarlatti als Reutters Lehrmeister zeigt. Das Konzert zweier Bläserchöre, mit dem sie beginnt und schließt:

G. v. Reutter.



darf man direkt oder indirekt auf die früher angeführte Sinfonie zum Prigioniero fortunato zurückführen.

Nicht bloß die konzertierenden Bläserchöre des Scarlatti kehren bei Reutter wieder, sondern er hat sich für seine Konzertsinfonie den ganzen technischen Apparat*) angeeignet, auf dem der glänzende und festliche Charakter der Orchestermusik des neapolitanischen Meisters beruht. Die in Sechzehnteln und Sextolen in die Höhe rauschenden oder einfache Themen umspielenden und verzierenden Violinen haben daran einen Hauptanteil. Unter diesen Themen kommt das Hexachord, das ja auch von Fux und Caldara gern benutzt wird und sogar noch bei Haydn und Beethoven auftaucht, sehr häufig vor. Daß aber Reutter auch etwas von der Liebenswürdigkeit und Schalkhaftigkeit Scarlattis besitzt, zeigen namentlich die zweiten Themen seiner Allegri. Immer sind sie überraschend eingeführt, zuweilen auch originell gestaltet, das der vorhin angeführten Intrade z. B. durch die Verzögerung in der Wiederholung: etc.

Auch bei Reutter fehlen die Anklänge an die heimische Volksmusik nicht ganz, das Andante einer D dur-Sinfonie z. B. beginnen die Oboen mit: G D etc. die Bratschen antworten gleichlautend.

*) In dem Servizio di Tavola sind die Partien der Oboen und Fagotte nicht in die Partitur aufgenommen, sondern als Anhang beigegeben.

Aber die italienischen theatralischen Elemente überwiegen die landsmannschaftlichen traulichen Regungen vollständig.

Eine stärkere österreichische Färbung zeigen die Sinfonien des Klaviermeisters Christoph Wagenseil. Chr.Wagenseil. Zur guten Hälfte haben sie, auch wenn sie dreisätzig sind und wenn sie zur Einleitung von Opern, zu Clemenza di Tito z. B., bestimmt sind, Menuetts. Selbst in einem viersätzigen Konzerto grosso von 1765 kommt ein Menuett vor. Aber auch seine langsamen Sätze schlagen zuweilen Töne ein, die den einfachen Mann an seine Abendlieder erinnern konnten, das Andante einer Gmoll-Sinfonie von 1766 beginnt z. B. folgendermaßen:



Solche Heimatsklänge haben mit dazu beigetragen, daß die Sinfonien Wagenseils sich ungewöhnlich weit verbreiteten und bis nach Bayern hinüber in die Stifte und Klöster drangen. Die Thematik seiner Allegri läßt indessen keinen Zweifel darüber, daß auch Wagenseil in erster Linie Italienisch sprechen will. Der Anfang der eben angeführten Gmoll-Sinfonie:



oder der zur Clemenza di Tito:



sind Vincischen Geistes. Jedoch erreicht er auch von solchen Themen aus immer ein höheres Niveau und führt die Sätze in einer vollentwickelten modernen Sonatenform mit einer Themengruppe, die außer einem schönen zweiten Thema in der Regel noch mehrere Nebenmotive bringt und namentlich mit Durchführungen durch, welche verkleinert Beethovensche Maßverhältnisse vorausspiegeln.

Von den 76 Takten, aus denen der erste Satz der vorhin zitierten Gmoll-Sinfonie besteht, fallen 40 auf die Durchführung. Auch in der Detailarbeit, in der Gestaltung der Übergänge, in den bewegten Mittelstimmen, in der lebendigen, reich mit Dissonanzen gewürzten Harmonie, in den aparten und feinen Wandlungen kleiner Einfälle erhebt sich Wagenseil bedeutend über die Neapolitaner. Mit den konzertierenden Andantes tritt er in die Spuren Caldaras.

G. M. Monn. Am weitesten nähert sich dem weltbekannten Charakter der Wiener Sinfonie der Organist der Karlskirche, Georg Matthias Monn (1717—1750,*). Das Reich hat von diesem Komponisten erst lange nach seinem Tode durch sechs Quatuors erfahren, die 1808 gedruckt und in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung sehr anerkennend rezensiert wurden. Aber auch seine Landsleute scheinen sich nur wenig um ihn gekümmert zu haben; Hanslicks Geschichte des Wiener Konzertwesens kennt seinen Namen nicht, und seine großen Werke, von denen, nach dem Traegschen Katalog, im Jahre 1799 Opern, ein Oratorium, Messen (auch eine Generalbaßschule) vorhanden waren, sind von den großen Instituten der Kaiserstadt nicht beobachtet worden. Damit hängt wahrscheinlich auch die bescheidene Besetzung seiner Sinfonien, von denen in jüngster Zeit wieder sechzehn zum Vorschein gekommen sind, zusammen. Nur eine Ddur-Sinfonie aus dem Jahre 1740 und eine Esdur-Sinfonie hat Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner, von den übrigen sind neun für vierstimmiges, fünf für dreistimmiges Streichorchester mit Continuo geschrieben, so daß wenn nicht im allgemeinen der Chorcharakter der Stimmen zu deutlich wäre, gefragt werden könnte: ob hier Kammermusik oder Orchestermusik vorliegt. Sicher verlangt auch die zierliche Thematik in einigen seiner langsamen Sätze, wie in dem altneapolitanisch anklingenden Andante der Hdur-Sinfonie:

*) Einige Stücke von Monn, Reutter u. a. sind in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (XV. Jahrg., 2. Halbbd.) gedruckt, das übrige Material hat Herr Prof. Dr. G. Adler freundlich zur Verfügung gestellt.
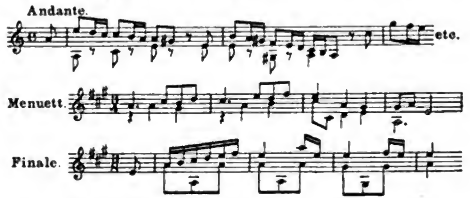


eine Solovioline, wie das noch bis zu Dittersdorf häufiger vorkommt.

Nur drei der Monnschen Sinfonien sind viersätzig und bringen als dritten Satz den Menuett, der bei den dreisätzigen sich nur in einer Esdur-Sinfonie und da an zweiter Stelle findet. Monn hat darnach auf den Menuett, als nächstliegendes und daher in seiner Bedeutung gern überschätztes Symptom einer neuen vermeintlich anti-italienischen Sinfoniekunst einen wesentlichen Wert nicht gelegt. Dafür ergießt sich aber bei ihm, ähnlich wie später bei J. Haydn, der volkstümliche Musikgeist über alle Sätze, die Fugensätze der französischen Ouvertüren eingeschlossen. In einer (Sonata überschriebenen) A dur-Sinfonie folgt nach einer wundervoll schönen und natürlich kontrapunktierten Einleitung folgendes Fugenthema:



In seiner drolligen Beschaulichkeit hätte es leicht in die Trivialität führen können, Monn aber spottet ihrer durch Engführungen und andere Mittel geistreicher Kunst mit einer Sicherheit, die an Bürgersche Balladen erinnert. Wie die andren Sätze zu diesem Eingang harmonieren, mögen ihre Anfangstakte zeigen:



Jedenfalls ist in diesem Ideenensemble keine Spur italienischer Sinfonie, dafür aber in dem aus dem Ton des 18. Jahrhunderts ganz herausfallenden Andante ein deutlicher Anklang neuer, fremder Musikquellen. Im allgemeinen sind die Andantes und die langsamen Sätze der Monnschen Sinfonien diejenigen Stellen, an denen sich noch starker italienischer Einfluß zeigt. Das Andantethema der Esdur-Sinfonie:
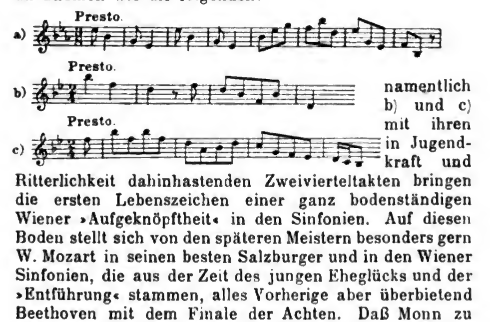


schließt sogar mit der Lombardischen Manier. Daß auch die Allegri, besonders in den Kopfthemen noch häufig italienisch anklingen, kann nicht befremden, erst Haydn und Beethoven haben die deutsche Sinfonie von diesem Tribut vollständig befreit. Frei von allem Italienischen sind unter Monns ersten Sätzen alle die, welche dem Schema der Lullyschen Ouvertüren angehören. Sie interessieren im Allegroteile, meist einer Doppelfuge, durch die Beherrschung der Form, eigner ist Monn in der Behandlung der langsamen Einleitungen. An Stelle der gewohnten, in punktierten Rhythmen und rauschenden Skalenfiguren einherschreitenden Gravität und Feierlichkeit bringt er da beschaulich sinnende und singende Motive oder aber er wendet sich von suchenden und fragenden Anfängen aus, die an Astorgasche Kantaten erinnern, schnell ins Leidenschaftliche, wirft wilde Figuren hin, unterbricht das Adagio mit einem plötzlichen Allegro, wühlt in Nachahmungen und macht dem erstaunten Zuhörer warm. Eine dieser langsamen Einleitungen kommt von B dur aus im fünften Takt nach H dur. Mit dieser Umbildung der langsamen Einleitung hat sich Monn an einer Arbeit beteiligt, die auch Rameau, Händel und Gluck in die Hand genommen hatten und die dann Haydn zum Abschluß gebracht hat. Die anderen ersten Sinfoniesätze Monns, die in der Scarlattischen Art lediglich aus einem längeren Allegro bestehen, beschränken das italienische Element in der Regel auf die bekannten Poch- und Akkord-

motive des ersten Taktes (♩ ♩ ♩ ♩ etc.), und auch da, wo es einen weiteren Raum einnimmt, bestimmt es niemals den Gesamteindruck, sondern dieser ergibt sich aus dem Wiener Ton der Monnschen Thematik, aus den Klängen naiver Lebensfreude, die in mannigfachen Spielarten, vom ruhig sinnigen Behagen und fröhlicher Anmut bis zu feuriger, aber liebenswürdigen Keckheit, die lebhaften Sätze Monns durchziehen. Die sanftere Gruppe vertreten die ersten Sätze der D dur-Sinfonie von 1740 und der Es dur-Sinfonie, die energischere, zuweilen stürmische und wilde am entschiedensten eine B dur-Sinfonie, die von dem Anfang:



aus ein zwölftaktiges Hauptthema aufbaut.

Noch ursprünglicher und neuer als in den ersten Allegris ist Monn, wenn auch nicht überall, in den lebhaften Schlußsätzen seiner Sinfonien. Charakteristisch sind da Themen wie die folgenden:



namentlich b) und c) mit ihren in Jugendkraft und Ritterlichkeit dahinhastenden Zweivierteltakten bringen die ersten Lebenszeichen einer ganz bodenständigen Wiener »Aufgeknöpftheit« in den Sinfonien. Auf diesen Boden stellt sich von den späteren Meistern besonders gern W. Mozart in seinen besten Salzburger und in den Wiener Sinfonien, die aus der Zeit des jungen Eheglücks und der »Entführung« stammen, alles Vorherige aber überbietend Beethoven mit dem Finale der Achten. Daß Monn zu diesem Ton feurigen und doch artigen Übermuts wie zu

den andren Äußerungen Wiener Wesens in seinen Sinfonien von der Suitenmusik, insbesondere von den Divertimentis her gekommen war, zeigt sich in der Verwendung der Bläser in den beiden mit Blasinstrumenten versehenen Sinfonien. Namentlich die wirkungsvollen Soli der Hörner sind in der damaligen Sinfonie eine angenehme Neuerscheinung.

Obwohl Monn im Kontrapunkt, wie seine Fugen, wie es auch die zahlreichen Beispiele schöner Imitationen beweisen, mehr als ausgelernt hat, hat er eine Bedeutung für die Weiterentwicklung der sinfonischen Form nicht erlangt. Wohl zeichnen sich seine Übergänge vom ersten zum zweiten Thema durch Gediegenheit, durch Verzicht auf Figurenphrasen aus, wohl überrascht er hier und da durch einen Reichtum an Nebengedanken und ab und zu auch durch Ansätze zu motivischer Arbeit. Aber die Durchführungen seiner ersten Sätze sind im alten Bequemlichkeitstil nichts als Transpositionen der Themengruppe ohne vertiefende, eingehende und erweiternde Ziele. Er hat der Sinfonie einen neuen Ideenkreis erschlossen, es aber anderen überlassen, dessen Gehalt auszuspüren und zu erschöpfen.

F. Gaßmann. J. Starzer. Von weiteren Vertretern der Wiener Schule sind noch Florian Gaßmann und Joseph Starzer hervorzuheben, Gaßmann, weil er Themen bringt, die wie:

Allegro

schon in den Kreis der Mozartschen Kantabilität gehören, Starzer wegen der Bedeutung seiner Quartette. Sie lassen es bedauern, daß seine Sinfonien sich nicht erhalten haben.

Mannheimer Schule. Mannheim, das unter Karl Theodor durch Schweizers »Alceste« und Holzbauers »Günther« für die deutsche Oper, durch Schillers »Räuber« für das deutsche Schauspiel zum Vorort wurde, hat unter dem genannten Kurfürsten auch für die Geschichte der vorhaydnschen Konzertsinfonie besondere Bedeutung erlangt. Die Mannheimer

hat von den drei in Betracht kommenden Schulen die schärfste äußere Physiognomie, ihre Sinfonien unterscheiden sich nicht bloß von den anderen deutschen, sondern auch von allen italienischen und französischen durch ihre ungewöhnliche Dynamik und Ornamentik; in jener sind sie absolut, in dieser wenigstens scheinbar neu. Das gewöhnliche Notenbild der Akademie- und Konzertsinfonien um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist dasselbe wie das der Bachschen Passionen und der Händelschen Oratorien: es ist arm an Vortragszeichen. Es gibt nun Komponisten, deren Werke, wie die Kantaten des Darmstädter Hofkapellmeisters Graupner, mit f. und p. reicher und sehr reich ausgestattet sind, die in demselben Takte mit den Stärkegraden einmal oder mehrere Male wechseln und damit bekunden, daß die Dynamik nicht länger dem freien Ermessen der Dirigenten und Virtuosen überlassen werden kann. Sie bilden indessen Ausnahmen. Den Mannheimern gebührt nun das Verdienst, daß sie die Ausnahme zur Regel gemacht haben. Sie sind die ersten, die ihre Sinfonien so durchbezeichnen, wie sie klingen sollen, und sie haben damit nicht allein die Sicherheit des Vortrags unendlich erleichtert, sondern auch für den musikalischen Durchschnitt den Sinn für Farbenspiel und Klangschattierung gesteigert und neu belebt; sie sind die Bahnbrecher des modernen Orchesterkolorismus geworden. Es war nur natürlich, daß die Mannheimer Sinfoniker selbst diesem Ausdrucksmittel auch neue Wendungen abzugewinnen suchten. Unter ihnen ist das sogenannte Mannheimer crescendo durch Burney und Schubart hervorgehoben und besonders berühmt geworden. Nun ist das crescendo allerdings schon in der venetianischen Oper vereinzelt, es ist im 18. Jahrhundert bei vielen Tonsetzern, bekanntlich auch bei S. Bach, nachweisbar. Aber wenn auch ein Mozart diesem Mannheimer crescendo eigne Worte widmet, so muß es doch wohl eine Spezialität sein, und so ist es. Die Mannheimer Sinfonien bringen das crescendo einmal unvergleichlich häufiger als es Vorgänger

und Zeitgenossen verlangen oder voraussetzen, sie legen zweitens ihre Kompositionen auf die größtmögliche Wirkung dieses Effektes an, indem sie häufig mit ihm — genau wie die nachmaligen Stretti Rossinis — das Aufsteigen eines Motives begleiten:



Man muß sich bei dieser Mannheimer Reform der Dynamik daran erinnern, daß zu der Zeit, wo sie vollzogen wurde, bei den Komponisten überhaupt der Verlaß auf die alten Künste des Improvisierens und Ergänzens zu schwinden beginnt. Händel und Bach schreiben bei einzelnen Sonaten, Sperontes füllt bei einzelnen Liedern das Akkompagnement aus. Auch die Mannheimer Sinfoniker scheinen dem alten Continuo-Spiel nicht mehr recht zu trauen und suchen, allerdings nicht ganz konsequent, die obligaten Orchesterinstrumente auf volle Harmonie zu bringen. Ganz gründlich dagegen räumen sie mit dem alten Verfahren der freien melodischen Ergänzung auf und schreiben in ihren Sinfonien konform den dynamischen Vortragszeichen zum ersten Male auch alle die sogenannten wesentlichen Manieren aus. So bietet die Mannheimer Schule auch nach Seite der verschiedenen Arten von Vorschlägen, Vorhalten und Verzierungen ein ganz neues Notenbild, das den nichteingeweihten Zeitgenossen — unter ihnen sogar ein Burney — wohl gar als neuer Stil, als neue Musik erscheinen mochte, zumal die Komponisten, gerade so natürlich wie von den dynamischen Effekten, auch von den alten wesentlichen Manieren einen reicheren Gebrauch machten. Auch diese Mannheimer Neuerung drang bald durch die ganze deutsche Musik, womit noch lange nicht gesagt ist, daß jeder, der sich ihr anschloß, damit überhaupt auf den Boden der Mannheimer Schule trat. Darüber, wie sich die Mannheimer Sinfonien über Deutschland verbreiteten, wird sich Bestimmtes erst dann berichten lassen, wenn wir das Reper-

toir unserer collegia musica näher kennen gelernt haben. Dagegen stehen ihre Erfolge im Ausland durch englische und französische Verlagsverzeichnisse fest; auf Frankreich, wo sie durch Mich. Brenet noch weiter bestätigt werden, mußte bei den starken koloristischen Neigungen der heimischen Musik die Mannheimer Dynamik allein schon unwiderstehlich wirken.

Mit dieser eingreifend praktischen und modernen Einkleidung der Mannheimer Sinfonien verbindet sich, wenigstens bei einigen Komponisten, ein erfreulicher und fesselnder innerer Gehalt. Da die Gründer und ersten Vertreter der Mannheimer Schule in der Mehrzahl eingewanderte Österreicher sind, besteht hier Wesensverwandtschaft mit der Wiener Schule. Auch ihr — nicht ganz erreichtes — Ziel ist Freiheit vom italienischen Joch, Ersatz der Theaternichtigkeiten durch seelische Erlebnisse aus dem Gebiete des Frohsinns und der Beschaulichkeit. Den bedeutendsten Meister hierfür stellt die Mannheimer Schule in Johann Stamitz (1717—57)*), einen der wenigen deutschen Instrumentalkomponisten, die Arteaga kennt. Wenn auch Stamitz die eigensten Proben seines Wesens und Könnens nicht in seinen Sinfonien, sondern in seinen Triosonaten niedergelegt hat, so sind doch jene immerhin natürlich liebenswürdige Äußerungen einer schwungvollen, ebenso optimistischen wie revolutionären Persönlichkeit, einer Karl Moor-Natur und einer in Dichtung und Kunst Kraft und Freiheit verherrlichenden Zeit. Die Mannheimer Reform der Dynamik paßt sich so sehr den persönlichen Anlagen Stamitzens an, daß sie sehr wohl auf ihn zurückgehen kann. Die eruptiven, unbedeutende Motive in glänzende Beleuchtung emporhebenden fortes entspringen bei ihm einer Mozartisch feurig glühenden Seele, die langen und häufigen crescendi einem mächtigen Willen und demselben weiten

Joh. Stamitz.

---

*) Sinfonien der Mannheimer Schule in den Bayrischen Denkmälern der Tonkunst (3. Jahrg. Bd. I, 7. Jahrg. Bd. II und 8. Jahrg. Bd. II).

und sicheren Blick, der überall aus der Führung der Form hervortritt. Hier namentlich in der Erweiterung der Hauptthemen zu großen Themengruppen, in der Zerteilung größerer Gedanken und der Umstellung und Entwicklung solcher Teile. Zum Signalement von Johann Stamitz gehören noch die häufigen dreimaligen, herrischen, ungenierten, humoristischen Wiederholungen desselben Taktes, z. B.:

Presto.

etc. Ferner der Reichtum an Einfällen für Nebensätze, Übergänge, seltener für den Durchführungsteil. Nach der Gesamtheit seiner sinfonischen Eigenschaften verdient Johann Stamitz, so wie es Gerber (im alten Lexikon) tut, unter den Vertretern des Übergangs zwischen der italienischen Opernsinfonie und Joseph Haydn ausgezeichnet zu werden; ihn als Schöpfer eines neuen Typs zu feiern, hindert aber schon die altmodische Natur seiner Durchführungen.

F. X. Richter.

Eine ähnlich hervorragende Stellung wie Johann Stamitz nimmt in der Frühzeit der Mannheimer Franz Xaver Richter (1709—1789) ein. Eigen ist Richter erstens durch seine Vorliebe für eine der Sinfonie, bis auf Ausnahmen wie Caldara, grundsätzlich fremde Polyphonie, zweitens durch einen ernsten, tiefsinnigen Zug, der sich weniger in den Themen selbst, als in ihrer Entwicklung geltend macht, da besonders durch merkwürdig unbestimmte, fragende, ja desperate Schlüsse auf verminderten Sept- und auf Sekundakkorden mit Fermaten und Generalpausen, Äußerungen einer ergreifenden Resignation, die mit ganz ähnlichen Mitteln in den letzten Sinfonien J. Haydns wiederkehren. Auch in anderen rhetorischen Eigenheiten äußert sich die kontrastierende Regsamkeit von Richters Phantasie. Da verstummt plötzlich das volle Orchester, nur die Violinen musizieren mit einem vier Takte langen festgehaltenen hohen a weiter; hier gibt er

unversehens einer sinnigen Melodie durch Verlegung in die tieferen Saiten einen ganz fremden Charakter, dort tritt ein zweites Thema ganz anders ein, als man erwartet. Kurz er ist ein Dichter, der sich mit den hergebrachten Reimen nicht begnügt und in dessen Hand sich das Tonmaterial fortwährend neu belebt, der mit Nachsätzen, Nachspielen, Kombinationen mehrerer Themen, Zerlegung der Hauptgedanken technisch wie geistig fesselt, den Verstand und die Empfindung des Hörers gleichmäßig beschäftigt und zuweilen mächtig packt. Die volkstümliche Richtung der Zeit vertritt Richter deutlicher als Stamitz, zuweilen mit förmlichen Liedanklängen. In seiner F dur-Sinfonie (op. IV, Nr. 2) z. B. hören wir im Andante etc. im Trio des Menuett: Mit dem Hauptteil seiner Thematik knüpft aber Richter an die heitere Tändelei des italienischen Ideenkreises, an Sinfonien wie sie für die Oper Trajetta, für das Konzert Sammartino geschrieben hat, an. Daß er darüber hinauskommt, verdankt er außer dem angeborenen Naturell, der Solidität der alten Schule, in der er aufgewachsen ist und die sich zuweilen auch noch in Spezialitäten wie die Solmisationsthemen bekundet.

Es liegt in der äußerlichen Natur der Mannheimer Reformen, daß schon bald nach dem Tode von Johann Stamitz ein Verfall eintritt. Zuerst wird er bei Anton Filtz (1725—60) sichtbar und zwar in Hauptthemen, die wie das im ersten Satze der A dur-Sinfonie:

A. Filtz.

Allegro.

p

einen argen Rückfall in die neapolitanische Windigkeit der Vinci und Genossen bedeuten. Doch hat Filtz auch bessere Sinfonien geschrieben, zu denen namentlich die in Es (op. 2, Nr. 6) gehört, und seine Menuetts sind so

ziemlich alle sehr erfreulich. Ähnlich verhält sichs mit Joseph Toeschi mit Franz Beck, Ernst Eichner und anderen Vertretern der Schule. Zum Teil läßt sich ihren Sinfonien gute fleißige Arbeit nachrühmen, aber der Ideengehalt ist unselbständig und erinnert an die Nichtigkeit der italienischen Opernsinfonie. Die frischeste Kraft der Gruppe ist noch Karl Stamitz, der ältere Sohn Johanns, dessen Werke sich auch ziemlich stark verbreitet zu haben scheinen. Ein neuer Aufschwung zeigt sich in der Mannheimer Schule, als in den siebziger Jahren

Cannabich. Christian Cannabich und andere das koloristische Problem, durch das die Schule zu eigner Bedeutung gelangt war, vom Frischen aufgreifen und weiter gestalten. Den Anstoß hierzu hat möglicherweise die neue österreichische und süddeutsche Suite gegeben, denn mit deren Serenaden und Divertimentis teilt die Mannheimer Sinfonie der zweiten Periode die Neigung zum Konzertieren der Instrumente und den Aufmarsch und Wechsel zahlreicher, voran blasender Solisten. Die neue Sinfoniearbeit der Schule gipfelt in Sinfonien für Doppelorchester, einer Gattung, die sich nur spärlich entwickelt hat und unsrer Zeit nur aus Versuchen L. Spohrs bekannt geworden ist. Cannabich muß, obwohl er ungleich ist und sichs bei einzelnen Sinfonien im italienischen Fahrwasser bequem macht, den bedeutenden Mannheimern beigezählt werden. Seine Durchführungen gehören zu den freiesten, an Inhalt und Überraschungen reichsten, er gelangt in interessanter Arbeit zu eigenen Wendungen, wie es seine Themen in den Baßstimmen sind, und hat namentlich mit Chromatik, mit der Figurenbildung und den Modulationen seiner Andantes stark auf W. Mozart gewirkt.

I. Holzbaur. Auch der bekannte Ignaz Holzbaur hat noch in dieser zweiten Periode fleißig mitgearbeitet. Sein Nachlaßverzeichnis spricht von 205 Sinfonien und Konzerten verschiedener Art. Darunter läßt sich wenigstens eine Sinfonie für die neue Cannabichsche Richtung reklamieren: es ist ein in Schwerin aufbewahrtes F dur-Stück für zwei

konzertierende Fagotten. Die Mehrzahl der Holzbaurschen Sinfonien sind dreisätzig und überhaupt nach älterem Muster, daher auch ohne die berühmten Mannheimer crescendi durchgeführt. Ihre bedeutendsten Teile sind die geistreichen Reprisen in den ersten Sätzen.

Norddeutsche Schule.

In der Norddeutschen Schule sind die Arbeiten derjenigen Berliner Komponisten maßgebend, die zum größten Teile als Hofmusiker Friedrichs des Großen ihre Konzertsinfonien für die hinter dem Jägerhofe tagende »Musikalische Gesellschaft« von Janitzsch und für die bürgerlichen Collegia von Schale und Sack schrieben. An ihrer Spitze stehen die Gebrüder Graun, der Kapellmeister Heinrich und der Konzertmeister Johann Gottlieb Graun.

Heinrich Graun.

Heinrich Graun hat allerdings nur Opernsinfonien geschrieben, aber sie sind ebenso wie die Opernsinfonien Hasses sehr viel in Konzerten aufgeführt worden und haben den Stil der Sinfonie dadurch weiter gefördert, daß sie den ersten Satz grundsätzlich über ein Hauptmotiv des ersten Themas entwickeln. Die Sinfonie zum Ezio fängt z. B. an:



Da fährt nun gleich nach diesem Schluß die Musik mit dem Motiv des ersten Taktes im Baß — erst in D, dann in h, in G etc. — fort. Das war eine Methode, die der Einheit eines längeren Satzes zu gute kam, die aber auch die Komponisten auf ernste und strengere Arbeit verwies, eine Methode, die Phantasiereichtum sowie Lust an Arbeit und Kunst voraussetzend, die Harmlosigkeit der italienischen Sinfonieallegris ebenfalls ausschloß. Daraus, daß sich Graun hierin mit Monn, Joh. Stamitz und anderen Wienern und Mannheimern begegnet, ersieht man, daß der Drang, den Geist der Sinfonie zu heben, in Deutschland gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein war und daß keiner der drei Schulen der alleinige Anspruch, eine neue Zeit herbeigeführt zu haben, zugestanden werden kann. Jo-

Gottlieb Graun.

hann Gottlieb Graun fußt auf den Anregungen seines Bruders und baut sie in seinen für die Zeit ungewöhnlich vollstimmig besetzten Konzertsinfonien zu einem Konzertieren der einzelnen Orchestergruppen aus, hierin ein Vorläufer der zweiten Mannheimer Schule. Hiller meint Gottlieb Graun, wenn er in den »Wöchentlichen Nachrichten« (1770) schreibt:

»Die deutschen Sinfoniesetzer ... sehen nicht sowohl darauf, ein simples Thema zu erfinden, als schöne Wirkungen durch die große Menge verschiedener Instrumente zu erhalten, die sie anbringen, und durch die Art, wie sie dieselben nacheinander arbeiten lassen ... Ihre Sinfonien sind eine Art von Konzerten, wo die Instrumente sich wechselweise zeigen, wo sie sich auffordern und antworten und miteinander streiten und sich wieder vereinen.« Die kunstvolle Arbeit wurde durch beide Graun ein Merkmal der Berliner und weiterhin der Norddeutschen Schule. Von der Verwendung von Kopfmotiven, vom Konzertieren der Orchestergruppen aus, steigert sie sich bis zu einer förmlichen »Fugen- und Kanontechnik«, wie sich M. Flueler*) ausdrückt. Die Lust am Fugieren und Imitieren hat sich bei den Berlinern und Norddeutschen bis in die Zeit der ersten Romantik behauptet. Nicht bloß in den Sinfonien C. M. v. Webers, sondern auch noch in denen Robert Schumanns ist die Fuge eine bevorzugte Form der Satzentwicklung, und es darf hinzugefügt werden, eine von Natur aus sehr berechtigte. In der Thematik gleichen die Norddeutschen Sinfoniker zunächst den Wienern und Mannheimern. Auch sie bemühen sich, an Stelle des bloßen italienischen Klingklangs heitre, zu einer guten gesellschaftlichen Unterhaltung geeignete Tongedanken zu setzen. Später tritt bei ihnen mehr und mehr ein ernsterer Zug hervor und unterscheidet die Berliner Sinfonien von der leichten Beweglichkeit der Süddeutschen. Von ihm aus lehnen sie den Menuett ab

*) Max Flueler, Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen. Berlin 1908.

und greifen J. Haydn an. Das war nicht bloße Philistrosität sondern auch die gesunde Empfindung, daß der neue vierte Satz eine ästhetische Einheit sprengte.

Franz Benda. Ch. Schaffrath. F. Schale. J. Rodewald.

Nach den beiden Grauns ist unter den Vertretern der Berliner Schule Franz Benda zu nennen. Seine fast nur für Streichinstrumente geschriebenen Sinfonien sind denen von Gottlieb Graun zum Verwechseln ähnlich, und tatsächlich haben Bibliothekare Graunsche Sinfonien dem Benda zugeschrieben. Zu den talentvolleren Sinfonikern der Berliner Schule gehört dann noch Christoph Schaffrath, eine graziöse frohgemute Musikantennatur. Bei weitem schwächer sind Christian Friedrich Schale, ein Trabant Heinrich Grauns, und Carl Joseph Rodewald, der sich von einem Italiener gewöhnlichsten Schlags kaum unterscheidet. Auch die Sinfonien der beiden bekannten Theoretiker Marpurg und Kirnberger können nur wenig interessieren, höher stehen Christoph Nichelmann, von dem sich aber nur ein Stück erhalten hat, Georg Benda, Heinrich Rolle und Friedemann Bach. Von Sachsen, die in der Norddeutschen Schule hervorgetreten sind, müssen der Dresdner Georg Neruda und der Leipziger Thomaskantor Gottlieb Harrer, der in seinen Sinfonien viel höher steht als in seinen Vokalkompositionen, angeführt werden. Auch Joh. Adam Hiller gehört unter die besseren Norddeutschen.
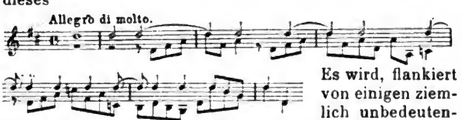
C. Nichelmann. Georg Benda. H. Rolle. Friedemann Bach. G. Neruda. G. Harrer. J. A. Hiller.

Der der Gegenwart am meisten bekannte Vertreter der Norddeutschen Sinfonieschule ist Philipp Emanuel Bach, der sogenannte Hamburger Bach. Ph. Em. Bach ist weder durch Größe, noch durch Menge der Gedanken ausgezeichnet; er hat aber nichtsdestoweniger für die Geschichte der Musik als Stilist eine Bedeutung ersten Ranges. Er erfand eine neue Art der thematischen Durchführung, die hinter der Fuge und den andern strengen Formen der Nachahmung an Gründlichkeit zurückstand, sie aber an Schmiegsamkeit und Beweglichkeit bei weitem übertraf und dem Spiele der Laune und des Augenblicks auch in den größeren Formen einen be-

Phil. Em. Bach.
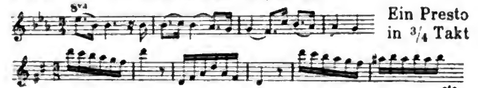
quemen und allezeit offnen Zutritt gestattete, ohne daß dabei die Darstellung — wie dies in der nordisch niederländischen Instrumentalschule früherer Zeit der Fall war — der Gefahr phantastischer Willkür verfiel. Bach ist in dieser seiner Art einer der ersten und bemerkenswertesten Vertreter französischer Bildungsideale in der deutschen Instrumentalmusik. Richteten doch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts selbst die Liederkomponisten (der Berliner Schule) ihre Augen auf die in Frankreich gebotenen Muster. Neben seinem Lehrbuch »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« hat Bach am nachhaltigsten durch die Pianofortekompositionen gewirkt, die in großen und kleinen, schweren und leichten Formen seiner fleißigen Feder in Menge entflossen. Aber System und Geist seiner Kunst kommen in den Sinfonien, die er schrieb, immer noch fühlbar zum Ausdruck. Überdies enthalten sie in der Orchesterbehandlung Elemente, die für die weitere Entwicklung der Gattung von Wichtigkeit wurden.

Gerber schreibt in seinem Lexikon dem Ph. E. Bach »ein paar Dutzend Sinfonien« zu. Davon sind zu Bachs Zeiten höchstens nur 10 in Stimmen gedruckt worden, vier davon im Jahre 1780 (bei Schwickert in Leipzig). Diese sind es, welche Espagne im Jahre 1860 bei Peters in Leipzig neu herausgab. Die erste derselben wird heute wieder gespielt: Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist dieses



Es wird, flankiert von einigen ziemlich unbedeutenden Seitenmotiven, zu einem Satze von ungefähr 200 Takten Länge ausgeführt, in welchem sich die drei Teile des Sonatensatzes: Themengruppe, Durchführung, Repetition, klar unterscheiden. Dieser erste Satz moduliert in den Schlußtakten nach Es dur, der Tonart des zweiten Satzes,

einem Larghetto in dem weichen, zu Tränen bereiten Stile des 18. Jahrhunderts. Mit dem Klange der geliebten Flöten tritt das Thema des Satzes ein:



Ein Presto in $^{3}/_{4}$ Takt sausenden Laufs, nur selten durch einen ernsteren Einfall gehemmt, führt die Sinfonie zu Ende. Diese Scarlattische Grundform und auch der seelische Typus der D dur-Sinfonie kehrt in den anderen wieder: geistreiches, lebendiges und sprühendes Finale, anziehendes oder erträgliches Larghetto und ein verwunderlicher Hauptsatz. Denn es ist verwunderlich, wie diese Hauptsätze der Sinfonien — und auch der Konzerte — des Hamburger Bach doch ziemlich inhaltlos verlaufen. Sie setzen alle mit einem wunderbaren Schwung ein; mit gewaltiger Kraftanstrengung stürmen sie von Anlauf zu Anlauf, geberden sich in Trillern und allerhand ungewöhnlicher Melodik nicht selten ganz apart und absonderlich. Aber sie zerplatzen wie Seifenblasen ohne Spur und Resultate. Es stellt sich diesen heroischen Versuchen nichts Wichtiges entgegen, der Zug gerät in Tändeleien und streift am Bedeutenden flüchtig vorüber; das Ganze kommt nicht über das Phantastische hinaus und bleibt Feuilleton und Strohfeuer. Nur die gedanklich bedeutendste der vier Sinfonien, die zweite in F dur, erhebt sich über diese Stufe. Beim unmittelbaren Hören der Bachschen Sinfonie findet jedoch die Kritik keine Zeit zu ihren Bedenken; die Sätze gehen unmittelbar ineinander über und das Ganze rauscht, angeregt und anregend, verhältnismäßig schnell vorüber.

Die Besetzung der vier Sinfonien (Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotts und Flügel) weist auf spezifisch hamburgische Verhältnisse jener Zeit hin: ein starkes, mit virtuosen Kräften ausgestattetes Violinenensemble und ziemlich mäßige Bläser. Der Flügel ist in jener Zeit bereits eine entbehrliche Zutat. Interessant

und Schule machend wirkte Bach durch die Behandlung der Instrumente. Unter ihnen herrscht im Vergleich zur älteren Weise volle Freizügigkeit, und sein Orchester formiert sich fortwährend anders und vollzieht die Evolutionen der neuen Aufstellung mit einer Leichtigkeit, die der älteren Praxis fremd war. Auch Bach kennt das »Concertino« des Konzertorchesters noch, er gibt dem bekannten Bläsertrio gern die zweiten Themen im Hauptsatz. Aber auch jedes andere Instrument besitzt bei ihm die Solistenqualifikation und ist jeden Augenblick bereit, von ihr Gebrauch zu machen. Die solistische Führung geht taktweise von der Oboe zur Flöte, von einem Chor zum andern, während man früher bei solchem Wechsel etwas umständlicher war.

Durch die Arbeit der drei Schulen kam es im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einer Scheidung von Opernsinfonie und Konzertsinfonie. Die erstere wurde einsätzig, die Konzertsinfonie behielt drei oder vier Sätze und wird daher häufig als Sinfonie périodique d. h. als mehrsätzige Sinfonie angezeigt.





II.

J. Haydn, Mozart, Beethoven.

Der große Aufschwung, den die Pflege der Sinfonie in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts nahm, brachte ihre innere Entwicklung wohl in Gährung, aber zu keinem bedeutenden Abschluß. Die gemeinsame Arbeit der drei Schulen hat, wie noch Ph. E. Bach zeigt, weder die italienische Thematik vollständig ausschalten können, noch weniger ist es ihr gelungen, die Form der Sinfonie auch nur in dem Grade mit deutschem Geist zu füllen, wie er sich anderwärts schon längst, in den Sonaten S. Bachs etwa, geltend gemacht hat. Auch diejenigen Sinfoniekomponisten, die wie die beiden Böhmen Mysliweczek und Zach, wie Gottwald, Camerloher, Schwanberger, Rosetti und wie der viel gespielte Londoner Bach außerhalb bestimmter Schulen stehen, tragen zwar zum Teil in die Ideenrichtung oder in die Formbehandlung der Sinfonie interessante Einzelzüge hinein, aber das Gesamtergebnis ändern sie nicht. Erst Josef Haydn wandelte sie um und zwar so gründlich und gewaltig, daß seine Reform der Sinfonie eine der bedeutendsten Taten der gesamten Kunstgeschichte genannt werden darf.

Mysliweczek. Zach. Gottwald. Camerloher. Schwanberger. Rosetti. Chr. Bach.

Wenn wir auf die Frage, worin bestand Haydns Reform der Sinfonie, mit unseren Handbüchern der Musikgeschichte und mit den musikalischen Lexicis antworten: in der Einführung des Menuetts, so bleiben wir

allerdings den Tatsachen das meiste und das beste schuldig.

Haydn hat den Menuett nicht in die Sinfonie eingeführt, sondern ihm nur in der internationalen Sinfonie allgemeines Bürgerrecht erworben. Es handelt sich dabei im Menuett um ein Stück volkstümlicher Musik im allgemeinen. Die Wiener Schule näherte sich mit der Aufnahme dieses Tanzsatzes in die Sinfonie der Suite, und Haydn war es, der die von andern großen Meistern, von Corelli und namentlich von Händel auf dem Gebiete des Konzerts versuchte Aussöhnung der höheren Tonkunst mit der einfachen gesunden und reichen Volksmusik auf dem Gebiete der Sinfonie zu einem in seiner Art ganz vollendeten und wundervollen Abschluß brachte. Ihm gelang es, in den Formen der italienischen Sinfonie den Suitengeist heimisch zu machen; für diejenigen — kann man sagen — die diesen neuen Geist im alten Hause nicht merkten, wurde der Menuett, der modernisierte, ländlerartige, österreichische Menuett, noch besonders drein gegeben. Im letzten Allegro, im Schlußsatz, hielt auch die italienische Sinfonie auf eine gemeinverständliche, ungesuchte, an Tanz anklingende Fröhlichkeit. Aber in den anderen Sätzen ist zwischen ihr und Haydn ein elementarer Unterschied: Der erste Satz hat bei den Italienern weit ausholende, umständliche, bei aller Trivialität auf Theaterfüßen einherstolzierende Themen; bei Haydn, bei dem späteren Haydn wenigstens, dem Haydn, den heute alle Leute meinen, wenn sie seinen Namen nennen — knappe, sofort fertige, ungekünstelte, lustige, gemütlich beschauliche Weisen, die wie aus dem Volksmund genommen klingen, sicher für ihn wie geschaffen und doch dabei immer so edel sind, daß sie auch die vornehmen und hohen Geister erfreuen, erwärmen und fesseln. Seine langsamen Sätze, seine Adagios, Andantes, Larghettos entwickeln oft den Tiefsinn S. Bachs, die Empfindungsgröße Händels, sind erregt ohnegleichen: aber ihren Ausgang nehmen sie meistens von dem Boden des Kinderliedes. Wer denkt da nicht

an das Andante mit dem Paukenschlag? Es führen gerade von diesen Sätzen goldene Fäden nach dem Rohrauer Elternhaus Haydns, zu den Abendstunden, da der Vater die Harfe schlug und die Kinder sangen. Familienabkunft und Heimat haben einen großen Anteil an der Sinfonie Haydns; sie haben zum Teil ihre Richtung auf den Gedankenkreis der Suite bestimmt, ihre schnelle und weite Verbreitung, ihre ungeheure, bis heute bewährte Popularität begründet.

Aber der volkstümliche Charakter der Haydnschen Sinfonie ist nur der eine Teil ihrer Neuerung. Er ruht auf der Erfindung der Gedanken. Wichtiger noch ist, wie das schon frühzeitig bemerkt worden ist*), der andere: die Auslegung, Verwendung des thematischen Materials, das, was Theologen und Philologen die Exegese nennen. Hierfür standen der älteren Zeit in der Instrumentalmusik vor allem Fuge und Variation zur Verfügung. Beide Formen arbeiteten fast ausschließlich mit dem Thema in seiner ganzen Ausdehnung und Länge. In zweiter Linie erst kam, namentlich durch das Konzert, die Entwicklung eines Tonsatzes auf Grund von Bruchstücken des Themas, auf Grund sogenannter Motive in Brauch. Haydn machte nun diese motivische Entwicklung zum Prinzip des Satzbaues, und eine besondere Eigenheit von ihm war es, daß er solche Teile des Themas, solche Motive zu dem Zweck gern heranzog, die im Zusammenhang der thematischen Periode zurücktreten, denen man nichts Bemerkenswertes ansieht. Ein Hauptbeispiel für dieses Haydnsche Verfahren bietet die D dur-Sinfonie Nr. 2 (der neuen Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel), die zweite der Londoner Sinfonien, in ihrem ersten Satz. Da ist der ganze, große Durchführungsteil und auch ein gutes Stück der Übergangspartien in der Themengruppe aus dem 3. und 4. Takte des Hauptthemas, aus dem zweiten

*) L. Gerber: Über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Sinfonie. Allgemeine Musikalische Zeitung 1813, S. 457 u. ff.

Abschnitt des Vordersatzes hergestellt, der also lautet: Nun vergleiche man einmal, wie unbedeutend diese beiden Takte im Thema selbst bleiben, andererseits was für eine Skala von Empfindungen Haydn mit ihnen durchspielt. Das geht von der entzückten Träumerei bis zum entsetzten, verzweifelten Toben.

Dieses neue Haydnsche Verfahren ließ die Grundlinien der in der italienischen Sinfonie herrschenden Formen im Anfangs- und Schlußsatz unberührt. Wir haben im ersten Sinfoniesatz bei Haydn nach wie vor die drei Hauptteile: Themengruppe, Durchführung, Reprise: das Schema also des sogenannten Sonatensatzes. Seine Schlußsätze bleiben bei der bisher üblichen Rondoform — eine Art Instrumentalübertragung des Rundgesangs — oder sie verwenden, wie der erste Satz, ebenfalls das Sonatenschema. Aber die Teile selbst sind beträchtlich erweitert. Ganz besonders gilt das von der Durchführung des ersten Satzes, die dessen wichtigsten und spannendsten, in der Regel auch längsten, umfangreichsten Teil bildet.. Gleicht die Themengruppe der Exposition im Drama, so bringt die Durchführung die Katastrophe, enthält das bewegteste Stück aus dem in der Komposition vorgeführten Lebensbild. Dem langsamen Satz gab Haydn eine ganz neue, dem Sonatencharakter des ersten Satzes nachgebildete, in der Durchführung kürzer gehaltene, oder aber aus Variationen herausgewachsene Gestalt. Die Variationenform verdankt die Stellung, die sie in der modernen Sinfonie, im Quartett und in allen Zweigen des Sonatengebietes einnimmt, dem Meister Haydn. Zwischen ihm und der alten Orchestersuite der Haußmann und Genossen liegt eine Zeit, da sie ihr Dasein bescheidentlich auf dem Klavier und im Schuldienst fristete. Der Menuett allein bewahrt den Charakter der Volksmusik, den die anderen Sätze der Haydnschen Sinfonie im Anfang, in den Themen, zeigen, auch im weitern Verlauf. Er besteht aus einem in zwei Klauseln

geteilten Hauptsatz, einem Trio als Gegensatz und der Wiederholung des Hauptsatzes. Im äußeren Gefüge wie im Inhalt verliert er die praktischen Zwecke des Tanzes nie ganz aus den Augen und verzichtet deshalb auf Durchführung, thematische Arbeit und alle Künste der Auslegung.

Eine erstaunlich große Anzahl von Musikfreunden und Musikern — unter diesen Namen von gewichtigstem Klang — glaubt, den »Papa Haydn«, den »gemütlichen«, den »kindlichen« Haydn, mit einem Beisatz von Herablassung verehren zu dürfen, weil er in den Themen seiner bekannten Sinfonien sich sehr ungeniert als Bruder Lustig gibt und in demselben Kreise harmloser, von der Oberfläche geistigen Lebens geschöpften Ideen dreht. Sie übersehen ganz den inneren Zusammenhang, der zwischen der Thematik der Haydnschen Sinfonie und den Werken der Berliner Liederschule, noch mehr aber den, der zwischen den Themen und der Methodik ihrer Entwicklung besteht. Die Methode, in der Haydn seine Gedanken entwickelt, ausnutzt, zum großen Tonsatz ausführt und erweitert, liebt bedeutende, durch eigne Wendungen ausgezeichnete Themen nicht; sie kann sie nur selten gebrauchen. Auch die Macht und Unmittelbarkeit der ersten Erfindung, der immer von neuem, frisch einsetzenden Inspiration hat für sie wenig Wert. Tongedanken, die sich für die Haydnsche Methode eignen sollen, müssen klar und reich gegliedert sein, vor allem unbeschränkte Verwandlungsfähigkeit besitzen. Das Wesen der Haydnschen Sinfonie, ihre Eigentümlichkeit beruht nicht auf den Themen und Ideen, ihrem Eigenwert und ihrem ersten Eindruck, sondern auf dem Grad von Kunst, mit dem der Komponist sie behandelt, darauf, was er aus ihnen zu machen weiß. Haydn schuf seine Sinfonien aus einem ähnlichen Glauben, aus dem heraus Aeschylus und Sophokles ihren Tragödien Volkssagen zu Grunde legten, Schütz und Händel Allerweltsmotive und nachweislich fremde Erfindungen für ihre Kompositionen benutzten: aus dem Glauben und der Anschauung: die

Originalität und der Gehalt der Grundideen ist für große Kunstwerke weniger wichtig, als die Begabung des Künstlers. Ein Sinfoniker, der in der Methode Haydns etwas leisten will, muß einen außerordentlich reichen beweglichen Geist, er muß die Fähigkeit besitzen, ein und dasselbe Thema mit tausend verschiedenen Lichtern zu beleuchten, mit ihm in alle Türen und Tore seines Phantasie- und Gemütslebens einzudringen. Er muß eine Persönlichkeit sein, die sich ihrer Fülle und Eigenart freuen darf und daraus mit vollendeter Freiheit mitzuteilen weiß, was am Platze ist. War die Sinfonie vor Haydn eine Festmusik, so wurde sie durch ihn eine Tondichtung intimster Art: der Subjektivität des Komponisten wurde ein größerer Anteil angewiesen, als ihn bisher die Orchestermusik gekannt hatte. Es war fortan — um mit Brahms zu sprechen — »kein Spaß« mehr, Sinfonien zu schreiben.

Zu dem Suitengeist, zu der durch die Betonung thematischer Arbeit erweiterten Satzform der Haydnschen Sinfonie tritt als eine dritte Neuerung die Beseitigung des Cembalo aus dem Orchester, aber erst von seiner mittleren Zeit ab. Man kann diese Maßregel auf die Anregung der Gluckschen Oper oder, was wohl das Richtigere ist, auf das Beispiel der alten Orchestersuite und ihrer süddeutschen Rechtsnachfolger, der Cassationen, Serenaden, zurückführen. Im letzteren Falle bedeutet sie, wie die Einführung des Menuett, wie die Thematik der Haydnschen Sinfonie, ebenfalls eine Annäherung an die Bräuche der gleichzeitigen Volksmusik. In dem Augenblick, wo die Instrumente des Haydnschen Orchesters von dem Cembalo Abschied nehmen, richten sie untereinander eine, über alle bisherige Konvention hinausschreitende Freiheit des Verkehrs ein. Das Konzertieren und das Solospiel wechselt in einer Beweglichkeit, die wohl von Händel z. B. in den Oboenkonzerten, von Ph. E. Bach, von den Mannheimern vorbereitet, aber in der Haydnschen Weise bisher noch von niemandem durchgeführt war. Indem das Solorecht von jetzt ab allen Instrumenten ohne Ausnahme ver-

liehen und in buntester Reihe, unter Umständen taktweise von einem zum andern wandernd, ausgeübt wurde, gewann das Orchester mit Haydn einen Reichtum und einen Reiz des Kolorits, der die Wirkungen seiner Sinfonien auf die Zeitgenossen mächtig förderte. Wir allerdings haben von der Schönheit und Eigenheit des Haydnschen Orchesterklanges in vielen Fällen gar keine Ahnung, weil wir sie durch das Mißverhältnis zwischen der Besetzung der Geigen und der der Holzbläser gründlich verderben. Das vernichtet namentlich die Haydnsche Kunst der Farbenmischung. Ein Beispiel: In der hübschen G dur-Sinfonie Nr. 13 (Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel) kommt im ersten Satz mehrmals eine Stelle vor, an der zu den von den Bässen gebrauchten Variante des Hauptthemas:

die hohen Instrumente mit der Figur:

etc.

kontrapunktieren. Diese Figur klingt außerordentlich schelmisch, weil die Oboen mitspielen und in den Geigenton eine drollige Färbung hineintragen. Diese Nuance muß aber verloren gehen, wenn, wie das bei unseren Orchesteraufführungen anstandslos passiert, die ersten Geigen zehn- bis zwanzigfach, die Oboen aber einzeln besetzt sind. Der Dirigent muß notwendigerweise die Besetzung des Orchesters kennen, die zur Zeit Haydns üblich war, und danach seine Einrichtungen treffen. Ohne etwas historisches Wissen geht's eben auch den sogenannten Klassikern gegenüber nicht!

Nur wenige Musiker sind sich darüber klar, daß die Beseitigung des Cembalo aus dem Sinfonieorchester auch mit einem künstlerischen Nachteil verbunden war. Er liegt darin, daß wir jetzt zur Füllung der Harmonie, Angabe des Rhythmus und anderer elementarer und mechanischer Aufgaben, für die vor Haydn das Akkordinstrument da war, eine Anzahl von Künstlern in Betrieb

setzen müssen. Wie sehen die Stimmen der Bläser, der zweiten besonders, in modernen Orchesterwerken oft aus! Zwei, drei Fülltöne, dann wieder zehn, oder auch zehnmal zehn Takte Pausen, selten eine melodische, thematische, für sich sinnvolle Stelle. — Es ist ein geradezu demoralisierender Färberdienst, der trefflichen Künstlern zugemutet wird, und über kurz oder lang wird es dahin kommen, daß wir das Cembalo oder einen Ersatz dafür wieder zurückholen. In London mußte übrigens Haydn wohl oder übel bei Aufführungen eigner oder fremder Sinfonien sich das Klavier gefallen lassen, wohl auch selbst spielen*).

Unter den Neuerungen der Haydnschen Sinfonie ist das Prinzip der motivischen Entwicklung, der thematischen Arbeit die wichtigste. Sie hat die Zukunft der Sinfonie bis heute beherrscht. Ihr Geist, ihr Charakter war mit der Individualität Haydns auf engste verbunden. Haydn war mit seinem Scharfsinn, seiner Schlagfertigkeit, seinem Witz für diese Methode geschaffen. Und doch hat er sich ihr erst zugewendet, nachdem er die Mitte seines Lebens längst überschritten, — ähnlich wie im Oratorium, auch beim Betreten dieses seines eigensten und glänzendsten Gebietes ein Kunktator!

Von den vielleicht 150 Sinfonien, die Haydn komponiert hat, ist die gute Hälfte unveröffentlicht geblieben, nicht einmal in Stimmenausgaben gedruckt worden. Namentlich die Arbeiten aus den ersten beiden Jahrzehnten seiner Tätigkeit als Sinfoniker waren bisher schwer zugänglich. Dem ist endlich durch die ersten drei Bände der im Jahre 1909 begonnenen Gesamtausgabe der Werke Haydns abgeholfen worden, welche die zwischen 1759 und 1770 entstandenen vierzig Sinfonien vorlegen. Haydn ist ähnlich wie Beethoven erst beim Eintritt ins Mannesalter an die Sinfonie herangegangen, aber dann auch vom ersten — für die von ihm geleitete

---

*) Griesinger, G. A.: Biographische Notizen über J. Haydn (1810), S. 50.

Gräflich Morzinsche Kapelle geschriebenen — Stück ab in der Regel seine eigene Straße gezogen und hat dabei eine enorme Wandlungsfähigkeit bewiesen. Schon beim Vergleich der ersten mit der zweiten Sinfonie tritt sie hervor. Dort walten komische Einfälle, Künste der Überraschung, der Übertreibung, des grotesken Humors hervor, hier in der C dur-Sinfonie, mit der er in Eisenstadt antritt, ist er eine ganz andere, feinere Natur, ein Künstler, der den Witz und seinen Stolz darin sucht, aus wenig viel zu machen. Man fühlt sich bei diesem Werke bereits in die Londoner Sphäre versetzt und steht schon hier dem großen Meister der motivischen Entwicklung und der thematischen Arbeit gegenüber. Mit einem Teil dieser früheren Sinfonien gab Haydn Beiträge zur Programmusik. Die Richtung war zu Haydns Zeit unter den Instrumentalkomponisten noch von Muffats Suiten, Frohbergers und Kuhnaus Klavierstücken her beliebt und in der Sinfonie durch Männer wie Dittersdorf (Sinfonien zu Ovids Metamorphosen) Mysliwesczek (6 Sinfonien über die Monate Januar bis Juni), C. Stamitz (la chasse), Tessarini (la stravaganza), Rosetti (Sinfonien: »Calypso und Telemach«, »Der Sturz Phaetons«), Pichel (neun Sinfonien über die neun Musen) u. a. vertreten. Er selbst hat seine Neigung zu ihr noch in späteren Jahren bekannt, als er dem Hofrat Griesinger bemerkte, daß er in seinen Sinfonien gern einen »moralischen Charakter« geschildert habe*). Wie sehr das Publikum Haydns, namentlich das französische, einen poetischen Anhalt in den Sinfonien liebte, das sagen uns die Beinamen, mit denen es die Werke Haydns belegte: Wir haben da einen Philosoph, einen »Zerstreuten« (il distratto), einen Schulmeister, eine Lamentation, eine Passion, eine Maria Theresia, einen Laudon, eine la Reine, la chasse, la poule, einen l'ours, eine Feuersinfonie, eine Militärsinfonie, eine Kindersinfonie und noch eine ganze Reihe merkwürdiger Namen. Carpani, der italienische Biograph Haydns, der Librettist der

Die ersten Sinfonien.

---

*) Griesinger. S. 117.

italienischen »Schöpfung« behauptet, daß Haydn diesen Sinfonien allen ausgeführte Novellen und Geschichten untergelegt habe*). Soweit es sich um Kompositionen aus späterer Zeit handelt, stehen jedoch diese Titel dem Wesen der Kunstwerke meistens sehr fern und heften sich nur an Kleinigkeiten und Äußerlichkeiten der im übrigen vollkommen normalen und formgerechten Sinfonien. Die ersten wirklichen Beiträge Haydns zur Programmusik sind die 1761 komponierten Sinfonien le matin, le midi, le soir, die Teile eines die »Tageszeiten« benannten Zyklus, dessen viertes Stück, la nuit, wahrscheinlich verloren gegangen ist. Haydn hat sich an dem Thema der Tageszeiten, das im 18. Jahrhundert auch von Dichtern und Malern behandelt worden ist, sinnig und witzig die der Musik zugänglichen Seiten herausgesucht. Der Morgen (le matin) gibt ihm in den Ecksätzen und im Menuett Gelegenheit zu stimmungsreichen Wanderbildern mit Lerchengesang und anderer Naturmusik, mit Wechsel von Sonnenschein und Wolken, stillem Träumen und lautem Jubel. Da der Morgen aber auch die Zeit des Lernens ist, bringt der zweite Satz die Parodie einer Musikstunde, eine der in der älteren Vokalmusik so beliebten Solmisationsszenen. Die Schüler (Geigerchor) tragen von D aus die Gdur-Skala vor und spielen fälschlich b, da fällt der Lehrer (Solovioline) heftig ein und zeigt ihnen, daß es h sein muß. Nach dieser Korrektur greift eine freie und anmutige Unterhaltung Platz.

Die Tageszeiten.

J. Haydn, le matin.

le midi.

Der Grundgedanke von le midi ist eine in die Form eines Concerto grosso gekleidete solenne Tafelmusik. Im ersten Satz erinnert sie, sich an ein Glucksches Thema anlehnend, an das Festmahl, von dem Don Juan zur Hölle weggeführt wurde. Mit diesem Bild im Kopfe wird Haydns Zuhörern das merkwürdige Adagio verständlich gewesen sein, das mit vorausgehendem Rezitativ als zweiter Satz folgt. Der genannte Carpani erzählt, daß Haydn in einer

*) Carpani, Giuseppe: Le Haydine (Milano 1812), S. 69.

seiner ältesten Sinfonien sich einen Dialog zwischen Gott und einem verstockten Sünder gedacht habe. Nun: der zweite Satz von le midi ist dieser Dialog. Im Rezitativ spricht Gott-Vater zum Sünder, im Adagio spricht (in der Stimme des Cellos) der Sünder mit und wird zu Gnaden aufgenommen. Der Glanzpunkt der Versöhnungsszene ist die vor dem Schluß eingelegte Kadenz von Violine und Cello, ein Unikum unbegleiteten Duettspiels. Menuett und Finale halten ohne Bezug auf besondere Vorgänge an der Idee der konzertierenden Tafelmusik fest.

le soir.

Le soir ist eine Art sinfonisches Seitenstück zu Dittersdorfs Doktor und Apotheker und ähnlichen Kunstwerken des bürgerlichen Behagens und anspruchslosen Glücks, von traulichen Tanzweisen und Kinderliedern belebt. Auch die Wandermotive aus le matin tauchen wieder auf, und den Schlnß bildet, wie in so vielen Konzerten und Sinfonien der Zeit, eine »Tempesta«, die Schilderung eines schweren Unwetters, die in Frieden ausklingt.

Wie in den »Tageszeiten«, die nur in dem Rezitativ des »midi« einen unregelmäßigen Einleitungssatz bringen, hält sich Haydn auch in seinen anderen Programmsinfonien innerhalb der gewohnten viersätzigen Sinfonieform, aber er macht's mit seinem Gedankengang den Zuhörern nicht leicht. Seine Weihnachtssinfonie z. B. (Nr. 26) wird man nur verstehen, wenn man daran denkt, daß die Kirche die Adventszeit als ernst und trübe auffaßt. Ohne weiteres zugänglich ist die Programmsinfonie (Nr. 31) »Mit dem Hornsignal«, »Auf dem Anstand«, mit dem durchgehenden Hörnerklang und den reizenden, gemüt- und phantasievollen, brillant abschließenden Variationen des Finale.
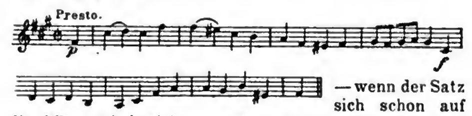
Weihnachtssinfonie.

Mit dem Hornsignal!

J. Haydn, Abschiedssinfonie.

Die bekannteste Programmsinfonie Haydns ist die sogenannte Abschiedssinfonie geworden, vermutlich ihrer Entstehungsgeschichte wegen. Dem Fürsten Esterhazy fiel es im Jahre 1772 plötzlich ein, die Kapelle zwei Monate länger als gewöhnlich auf seinem Sommerschloß behalten zu wollen. Da entschloß sich Haydn, für seine

Musiker eine Bittschrift einzureichen, und zwar eine musikalische. Eines Abends wurde der Fürst damit überrascht. Es war die Abschiedssinfonie, ein Werk in fünf Sätzen, das in den ersten drei ebenso verläuft, wie die viersätzigen Sinfonien Haydns aus späterer Zeit. Mit dem vierten beginnt die Pantomime. Er ist ein rasches Finale, in dessen Thema



— wenn der Satz sich schon auf die Affäre mit bezieht — man vielleicht die beiden Parteien der geschädigten Kapelle, die klagenden und die wütenden, räsonnierenden, erblicken kann. Die Musik wickelt sich sehr hastig hin; zu einem zweiten Thema kommt es nicht, und ehe man es vermuten und für gut finden kann, wird abgebrochen: Ein Adagio von mildem Tone, bittenden oder begütigenden Charakters, — äußerlich dem zweiten Satz der Sinfonie gleichend — setzt ein



Es kommt zu sehr freundlichen Tönen. Nach 30 Takten steht in der Partitur beim zweiten Horn: »si parte«. In Esterház legte der Spieler hier seine Noten zusammen, löschte die Lichter am Pulte aus und ging weg. Bald darauf verschwand in derselben Weise der Flötist; ihm nach der erste Hornist, die Oboebläser usf. Das Orchester ward dunkler und leerer. Zuletzt blieben nur noch 2 Geiger übrig, die den Satz mühsam zu Ende bringen und durch schläfrige Wiederholungen zu erkennen geben: »Wir können auch nicht mehr«. Der Fürst verstand die originelle Adresse, ging ins Vorzimmer, wo sich die Musiker inzwischen versammelt hatten, und sagte lächelnd: »Haydn, morgen können die Herren reisen«. Der geglückte Künstlerstreich sprach sich bald herum und kam von den

achtziger Jahren ab wiederholt in Zeitungen und Bücher. Haydn soll später auch eine Einzugssinfonie geschrieben haben, in der die Musiker nacheinander eintreten, Lichter anbrennen und zu spielen anfangen. Nachweislich ist die Idee der Abschiedssinfonie — englisch heißt sie candle overture — in dieser umgekehrten Richtung von Dittersdorf und Pleyel ausgenützt worden. Mendelssohn, der sie im Februar 1838 ins Gewandhaus zu Leipzig brachte (in einem historischen Konzerte), nennt sie in einem Briefe an die Schwester Rebecca »ein kurios melancholisches Stück«. Ähnlich schildert Schumann und vor ihm Rochlitz den Eindruck von Hören und Zusehen. Griesinger nennt sie einen »durchgeführten musikalischen Scherz« und sieht in ihr ein Hauptbeispiel für Haydns Schalkheit. Heute pflegt man leider die Sinfonie in der Regel nach der Andréschen Ausgabe aufzuführen, die nur die zwei letzten Sätze enthält, und zwar nach E moll transponiert. Das Original steht in Fis moll, einer für Orchesterkompositionen sehr wenig gebrauchten Tonart, die hier aber ihre große Bedeutung hat. Denn die Instrumente klingen wie belegt, wie heiser, wie schlecht aufgelegt und mißgestimmt, das A dur des letzten Adagio dann aber um so unwiderstehlicher.

Schon dieser eine Fall beweist, wie raffiniert Haydn sich auf das Charakterisieren verstand. Die Wiedergabe absonderlicher Zustände, Stimmungen und Gestalten mußte ihn deshalb mächtig reizen. Sein Talent führte ihn unwillkürlich zur Programmusik, und wie dem jungen Schiller, dem jungen Berlioz, dem jungen Schumann scheinen ihm das Phantastische, das Problematische, das Seltene die eigentlich bedeutenden Aufgaben der Kunst zu umgrenzen. Haydn schwamm in jener Strömung der Romantik, die dem späteren Goethe so entsetzlich war; was ihn hinein getrieben hatte, ob Wieland, ob die französische Oper, läßt sich nicht sagen. Musikalisch ist allen den Sinfonien, die dieser Periode Haydns angehören, ein Streben nach Originalität und Individualität eigen, das zuweilen zu bedeutenden und merkwürdigen Themen

führt, im Ganzen jedoch nur Eigenheiten zweiter Klasse ergibt. Die Themengruppe, der Haydn in späterer Zeit sehr oft nicht einmal ein zweites Thema gönnt, ist in diesen Werken der bedeutendste unter den drei Teilen des ersten Satzes. Dagegen ist die Durchführung in der Regel nur sehr obenhin in einem gewissen al freso-Stil behandelt. Sie zeigt Charakter, aber keinen eigentlichen geistigen Inhalt. Alles in allem ist dieser frühere Haydn das reine Gegenteil von dem, den seine späteren, die noch heute weltbekannten Sinfonien zeigen.

J. Haydn, Sinfonie »Maria Theresia«.

Weil sie in Klavierauszügen vorliegen, geben auch »der Schulmeister« und »Maria Theresia«, die der Periode der Abschiedssinfonie angehören, bequeme Gelegenheit, einen Blick auf Haydn in der Zeit seines ersten Stils zu werfen.

Die Sinfonie »Maria Theresia« wurde bei einem Besuch, den die Kaiserin im September 1773 in Esterház abstattete, aufgeführt und erhielt daher ihren Namen. Haydn wird das Werk aus dem Vorrat fertiger Sinfonien in der Erwartung hervorgeholt haben, damit Ehre einlegen zu können. Sie ist so freigebig erfunden, daß man aus dem mitgeteilten Material gut zwei Sinfonien herstellen könnte, die selbständige und eigne thematische Ausstattung der Übergangsgruppen erinnert mehr an den jungen Beethoven als an den fertigen Haydn. Die plötzliche Ausweichung nach C moll im 13. Takte des ersten Satzes z. B. ruft unwillkürlich eine frappante Stelle in Beethovens erster Sinfonie (Themenpruppe: das plötzliche pp. nach der G dur-Cadenz) vor die Phantasie.

Der Ton, in dem sonst Majestäten begrüßt zu werden pflegen, kommt in dieser Sinfonie der Kaiserin nicht vor, aber das »Willkommen«, das sie bietet, kann an Herzlichkeit, an Frische und Kindlichkeit nicht übertroffen werden. Ein so begrüßter Gast kann nicht zweifeln, daß er unter liebenswürdige, glückliche und auch interessante Menschen gekommen ist. Wer die Sinfonie, ohne den Namen des Autors zu wissen, hört, wird hie und da auf Mozart raten

wollen, namentlich wenn das Hauptthema des ersten Satzes oder wenn Stellen kommen wie der Abschluß der ersten großen Periode, in der die Violinen:
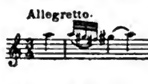


trillern. Beide, Haydn wie Mozart, hatten für solche Fälle eine gemeinsame Quelle: die italienische Schule. Den flotten, temperamentvollen Zug, der sich in den guten Opernsinfonien der Italiener findet, hat diese »Maria Theresia« sich wohl zu eigen gemacht: das wird der Monarchin nach der musikalischen Erziehung, die ihr zu teil geworden war, sehr wohl gefallen und sie empfänglich und freundlich für die Menge neuer Humore gestimmt haben, die Haydn aus seinem eigensten Innern dreingab. Sie finden sich in allen Sätzen: Die hervorragendsten sind im ersten die polternden und bärbeißigen Unisonofiguren:

die die zarten Klänge des zweiten Themas verjagen. Im zweiten Satze liegen sie im Anfang des Hauptthemas selbst, in dem Widerspruch zwischen dem leichten Charakter der Verzierungsfigur:

und dem etwas schweren Klang der tiefen Violinsaiten: noch mehr in den Stellen, die die Übergänge vom ersten zum zweiten Thema, von der Durchführung zur Wiederholung bilden. Es ist, als wenn diese paar Takte mit dem plötzlichen Hörnerklang, mit dem Vogelgezwitscher, das aus den Violinen tönt, in die philosophischen Träumereien des Satzes hineinmahnten: Siehst du nicht, wie schön die Welt ist! Der Träumer aber fällt wieder in Tiefsinn und Grübelei und stellt in dem Trugschluß bei der Fermate — hier darf man an den Hamburger Bach

denken — eine Frage an das Schicksal. Wie seltsam verläuft sich der Menuett in der zweiten Klausel aus der Klarheit und Sicherheit des Tanzliedes, von dem Motiv:



gelockt und gebannt ins Dunkel, ins Dickicht! Und als kaum wieder alles in Ordnung — was für eine neue Überraschung:



Kriegsvolk in Sicht? Wahrscheinlich. Es wird ja im Menuett so ernst und ungewöhnlich: Moll und der schwere Ausdruck:



Wenn die Kaiserin überhaupt schon je etwas so originell und doch einfach Lustiges gehört hatte, wie das Thema des letzten Satzes, der überhaupt nur das eine hat — so war das wohl kaum in einer Sinfonie der Fall gewesen.



So etwas kann doch nur die Musik, und unter den Musikern kann es so nur J. Haydn!

Die Durchführungen dieser hübschen und eignen Gedanken sind allerdings nach dem späteren Haydnschen Maßstab gar nicht als solche zu bezeichnen; es sind mehr freie und kurze Phantasien, die mit den Themen und den Ausgangspunkten der Sätze keinen oder nur geringen Zusammenhang haben. Ein Spaß, den sich Haydn an dieser Stelle in der Periode der Abschiedssinfonie gern erlaubte, fehlt auch in »Maria Theresia« nicht: Das Hauptthema kehrt im ersten, wie im letzten Satz in der ursprünglichen Tonart, bald nachdem die Durchführung eben erst begonnen, zurück. Jedermann glaubt

und bedauert, daß die Wiederholung schon einsetzt und daß sich darin eben jedermann verrechnet, ist der Humor an der Sache.
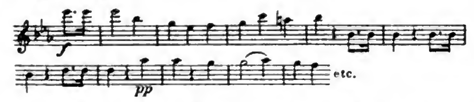
J. Haydn, Der Schulmeister.

Auch im ersten Satz der Sinfonie »Der Schulmeister« bringt Haydn diesen witzigen Treffer an, hier aber wesentlich verschärft. Das Orchester holt sehr entschieden immer wieder mit dem klopfenden Rhythmus nach Adur aus, die Harmonie liegt auf: b-d-f-gis. Aber im entscheidenden Moment hat Haydn sich das gis als as gedacht, und da sind wir wieder in Esdur am Anfang der Sinfonie:

Allegro di molto.
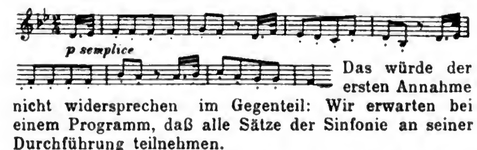


So lautet der Vordersatz des Themas; der Nachsatz folgendermaßen:



Das ist jedenfalls ein merkwürdiges Thema, ganz und gar nicht von der Art, die Haydn in den Londoner Sinfonien bevorzugt. Es hat Programmblut und regt an, an bestimmte Vorgänge zu denken, auf die es gemünzt sein könnte. Die freundliche, sanfte Ansprache der vier piano-Takte, das plötzliche Dreinwettern, das Nachzucken des , die gewaltsame Rückkehr in den leisen, zarten Ton — das ließe sich ohne zu große Kühnheit in das Bild einer Schulstunde zusammenbringen, wo die Unterweisung häufig genug durch Schelten unterbrochen werden muß. Wir hätten dann eine Erklärung für den Titel der Sinfonie »Der Schulmeister«, die mit dem weiteren Verlauf des Satzes ganz gut zusammenpaßt. Denn Unterbrechungen, Überraschungen, halb übers

Knie gebrochene Schlüsse — Symptome des Zornes — geben ihm sein besonderes Gepräge. Pohl (II, 262) führt den Beinamen der Komposition auf den zweiten Satz, das Adagio zurück, auf den »abgemessenen Gang« seines Themas:



Das würde der ersten Annahme nicht widersprechen im Gegenteil: Wir erwarten bei einem Programm, daß alle Sätze der Sinfonie an seiner Durchführung teilnehmen.

Die hier mitgeteilte achttaktige Periode wird sofort in variierter Form wiederholt und nochmals im Halbschluß beendet; dann erst kommt der Nachsatz, der das Thema in die Haupttonart B dur zurückführt. Auch diesem gleichfalls achttaktigen Nachsatz folgt seine Variation auf dem Fuße.

Wir haben also ein Thema, das in breiter Anlage 32 Takte umspannt. Diese Äußerlichkeit ist zu beachten, weil in den folgenden Variationen über dieses Thema, aus denen sich das Adagio bildet, die zweiten Perioden — als wörtliche Wiederholungen der ersten — nicht ausgeschrieben, sondern nur durch Wiederholungszeichen angegeben sind. Es wäre in diesem Falle ein Verstoß gegen die Metrik und das Ebenmaß der Komposition, wenn man, was sonst ja zuweilen statthaft oder geboten ist, diese Wiederholungszeichen ignorieren wollte.

Auch das Finale der Sinfonie ist ein Variationensatz und zwar über das Thema:



Zwar liegt dem Ganzen das Rondoschema zu Grunde; doch treten die Zwischensätze ganz zurück. — In die sorgenfreie Gemütlichkeit dieses Schlußsatzes platzt

(hinter dem siebenten Teilstrich) nach dem Dialog, den die hohen und die tiefen Instrumente über das Motiv:



führen, eine sehr aufgeregte Szene herein. Wieder einer jener Zwischenfälle, an denen diese Schulmeistersinfonie so reich ist! Diesmal scheint er erfreulicher Natur gewesen zu sein, denn das Sätzchen schließt ganz still entzückt auf einer Fermate auf dem unerwarteten f-as-ces-des. Wie alle Sätze des »Schulmeister« ungewöhnlich mit einem kleinen Stich ins Karrikierte ausklingen, so auch das Finale. Aber das Kindliche und Rührende, der milde Glanz des Abendrots überwiegt doch ganz entschieden. Es ist eine Stelle von jener Poesie und Schönheit, mit der uns eine andere Perle der Schulmeister-Literatur, Jean Pauls Schulmeister Wuz, entzückt.

Was bei Haydn zu dem schroffen Wechsel der künstlerischen Anschauungen geführt hat, läßt sich nur vermuten. Zum Teil scheinen ihn die Werke Ph. Em. Bachs beeinflußt zu haben. Als ihm einmal*) von der Verwandschaft seiner Musik mit der des bereits erwähnten Mailänder Tonsetzers Sammartini gesprochen wurde, wies er diesen vielzitierten Lehrer Glucks als einen »Schmierer« heftig zurück und nannte ausdrücklich den Hamburger Bach sein Vorbild. Wohl konnte er sich von diesem Tonsetzer angezogen fühlen: denn er glich ihm an Temperament, an Munterkeit und Heiterkeit des Geistes. Dann mußten ihn aber auch die modernen Elemente in Bachs Musik mächtig erregen. Die neue Zeit, die Zeit der Rousseauschen Natürlichkeit und des französischen Esprit, sprach aus keines Zweiten Tönen so deutlich, wie aus den Klaviersonaten Bachs mit ihrer Freiheit des Ausdrucks, der Beweglichkeit und Zwanglosigkeit, mit der sie den Satzbau betrieben und allerhand bis dahin streng getrennte Stile durcheinander mischten. Man kann schon in den ersten Sinfonien Haydns ver-

*) Griesinger. S. 15.

einzelte Anregungen Ph. Em. Bachs annehmen. Näher kennen gelernt und eingestanden studiert hat er ihn aber wahrscheinlich erst in späteren Jahren, wo er reif genug war, sich vor den Ausschreitungen Bachs zu hüten.

Auch an die äußere Lebensgeschichte Haydns knüpft sein neuer Sinfoniestil merkbar an. Im Jahre 1773 hatte sein »Stabat Mater« den Beifall Hasses und der italienischen Schule gefunden. Haydn war mit einem Schlag ein berühmter Mann geworden und schrieb nun auch seine Sinfonien nicht mehr für den kleinen Eisenstadter Kreis, sondern für das ganze musikalische Europa. Mit der Weltklugheit, die schon aus Haydns Bildern spricht, trug er dieser Tatsache Rechnung, verzichtete auf die melancholischen und schwer verständlichen Sonderliebhabereien seiner Phantasie, wenn er fortan an Sinfonien ging und suchte statt dessen dem Geschmack der tonangebenden Gesellschaft seiner Zeit Rechnung zu tragen. Hierbei war es von entschiedener Bedeutung, daß die ersten und dann die meisten auswärtigen Bestellungen auf Haydnsche Sinfonien von Paris einliefen. Von 1779 ab, wo das Concert de la Loge Olympique, die Nachfolgerin der alten Concerts spirituels von 1724, die heute noch in den Concerts du Conservatoire fortleben, Haydn einführte, war er der populärste Instrumentalkomponist der französischen Hauptstadt. Der Verleger Sieber in Paris gab nach und nach 63 Haydnsche Sinfonien in Auflagestimmen heraus, man handelte wie etliche Jahre früher mit unechten Phil. Em. Bach*) so jetzt mit gefälschten Haydn**), 1810 veröffentlichte Leduc sogar Partituren von 26 Haydnschen Sinfonien. Von Paris aus drang dann der Ruf der Haydnschen Sinfonie nach Wien, nach Deutschland und England und erzeugte jenen Haydnkultus, der bis ins 19. Jahrhundert hinein durch Anlegen von Sammlungen, Errichtung von Konzertsälen, Gründung

*) H. Bitter: Die Söhne Bachs 1868, II., S. 332.

**) Siehe Gyrowetz' Selbstbiographie S. 45.

von Vereinsverbänden das allgemeine Musikwesen mannigfach förderte. Die Vergleiche Haydns gingen vom »Gellert der Musik« vom musikalischen Ariost bis zum Phöbus Apollo und entsprangen einer völlig ungekünstelten Begeisterung, die nicht zum kleinsten Teil mit darauf beruhte, daß die Zeit Haydns den besten Teil ihrer Bildung, ihres geistigen Wesens in den Sinfonien dieses Meisters wiederfand. Sie waren in vollendeter Weise auf den Ton jener Klasse gestimmt, die vor der französichen Revolution, unter dem sogenannten ancien régime, an der Spitze der europäischen Menschheit stand. Darum klingt aus den Themen dieser Sinfonien des zweiten Stils immer wieder derselbe anacreontische Grundton heraus, der Ton der Anmut, Heiterkeit und Sorglosigkeit, der denen ein für allemal vorgeschrieben war, die auf den Adelsschlössern und in den Salons der höheren Bürgerschaft verkehrten. Jener Ton, in dem die Frivolität des »Morgen wieder lustik«, die überschäumende Lebenskraft des »Carpe diem« mit den Gefühlen edelster Humanität, des »Seid umschlungen Millionen« zusammentraf.

Nicht minder finden wir aber in den Haydnschen Sinfonien jene Kunst der Konversation, jene Virtuosität im geistreichen Gedankenaustausch wieder, die während des 18. Jahrhunderts, soweit französische Bildung reichte, also innerhalb des ganzen zivilisierten Europa unter den höchsten innern Gütern obenanstand. Man lese nur die unübertreffliche Schilderung, die Frau von Stael in ihrem bekannten Buche »Dell' Allemagne« von dieser französischen Konversation entwirft, und suche dann die hervorragendsten ihrer Merkmale in der Haydnschen Musik. Wer die Kultur des vergangenen Jahrhunderts getreu und vollständig übersehen will, darf an den Haydnschen Sinfonien ebensowenig vorbeigehen, als an den französischen Encyclopädisten. Sie führen die Gegenwart vor das Bild eines gesellschaftlichen Geistes, der dem heutigen in mancher Hinsicht überlegen ist und zum Muster dienen kann.

Daß die Sinfonien Haydns ihrer Zeit auch Schwierigkeiten machten, erfahren wir aus England, wo man sich

1792 beklagte, daß die deutsche Instrumentalmusik ausgeartet sei*). Es ist nicht zu leugnen, daß auch das heutige Publikum dem vielfachen Gehalt der Haydnschen Sinfonien und der großen Bedeutung Haydns volle Gerechtigkeit nicht widerfahren läßt. Zum Teil aus Unfähigkeit. Denn die Haydnsche Sinfonie verlangt eine größere Kunst im Folgen und Hören, als die alte italienische und der größte Teil der modernen Werke. Mit der unvergleichlichen Beweglichkeit ihrer Gedanken setzt sie die Fähigkeit schnellen Verstehens und des scharfen Erfassens auch der kleinsten und feinsten Wendungen voraus. Weil sie diese nicht besitzen, kommen soviele Dilettanten, Kritiker, Spieler, Dirigenten über die Bewunderung des Haydnschen Humors nicht hinaus. Daß Haydn auch tief, leidenschaftlich und dämonisch angelegt ist, entgeht ihnen, weil er diese Gebiete, außer in den langsamen Sätzen, immer nur kurz — in Einleitungen, in den Generalpausen, Fermaten seiner Allegrosätze, an den Schlüssen der Durchführungen — streift.

Den Noten nach darf man das Jahr 1780 als die Zeitgrenze hinstellen, in der der neue Sinfoniestil Haydns seine Ausbildung abgeschlossen hat. Diese Annahme hat neuerdings ihre diplomatische Bestätigung durch einen Brief**) gefunden, in dem der Komponist dem Fürsten von Oettingen-Wallerstein eine Partie frischer Quartette mit dem Bemerken anbietet: »sie sind auf eine ganz neue besondere Art«. Von den Pariser und den in ihre Nähe gehörigen Sinfonien, in denen sich dieser neue Stil zunächst zeigt, sind La Chasse, L'ours, La Poule, La Reine und die Oxfordsinfonie wenigstens dem Namen nach allgemein bekannt. Keine von ihnen gehört zur eigentlichen Programmusik, und Haydn ist an den Titeln, die sie tragen, mit Ausnahme der ersten, wie schon bemerkt, vollständig unschuldig. Es sind Kosenamen, die mehr

*) F. Pohl: Haydn und Mozart in London II, S. 180.

**) Adolf Sandberger: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. Nördlingen 1899.

an zufällige Einzelheiten, als an das Wesen der Werke anknüpfen, mehr die musikalischen Liebhabereien des französischen Volks, das diese Beinamen erfand, beleuchten, als den Inhalt der Sinfonien. Sie entstanden in den Jahren 1781—1788 und zeigen so, wie sie hintereinander folgen, dass auch Haydn auf dem Weg zur vollen Meisterschaft gelegentlich gestrauchelt und rückwärts geglitten ist. Nach ihrem Wert aufgestellt, würden die genannten Sinfonien die Reihe geben: La Poule, L'ours, La Reine, La Chasse, Oxford-Sinfonie.

In der Zeit der Pariser Sinfonien bewegt sich Haydn noch in dem reicheren und weiteren Stimmungskreise seines ersten Stils und nimmt wohl in der Ausführung seiner Themen, aber nicht bei ihrer Erfindung auf den Geschmack der großen Welt Rücksicht. Wenn die Kompositionen dieser Periode im allgemeinen den Charakter von Gelegenheitsdichtungen, Herzensergießungen und Augenblicksbildern aus dem Leben ihres Schöpfers haben, so ist das bei La Poule ganz besonders der Fall. Diese Sinfonie erzählt von unruhigen, trüben und ernsten Stunden. Ein Rest von Sorge und Furcht wohnt auch in ihrem Menuett und ihrem Finale, wächst in diesem sogar zur Leidenschaft und Erregung an. So hat sie denn den Vorzug der geistigen Einheit und Zusammengehörigkeit sämtlicher Sätze, die ja so häufig in der neueren Sinfonie fehlt; auf der andern Seite läßt sie, namentlich in den Ecksätzen, nicht verkennen, daß der Komponist seinem Stoff noch nicht mit der menschlichen Freiheit gegenüberstand, die das Kunstwerk nicht entbehren kann.

J. Haydn. La Poule.

Der erste Satz ruht auf einem Hauptthema von 16 Takten, von denen drei Viertel durch freie Wiederholung der Periode gebildet sind. Sie spricht Schmerz und Unwillen aus;

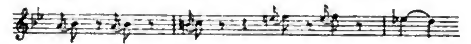


bei der nächsten Weiterführung des Themas bleibt kein Zweifel, daß die Elemente des zweiten Abschnitts, die

der Kraft und Energie, Anstalt machen, das Feld zu behaupten. Beim 33. Takt, nachdem das Thema, variiert, zum zweiten Male vorbei gezogen, tritt ein munteres, lebensfreudiges Motiv:



in seine Fußtapfen. Nach einigen Gängen, die es tut, verliert es sich aber unerwartet ins piano und pianissimo, tritt wie auf den Fußspitzen (nämlich in ♪ ♪ ♪ ♪) bei Seite, um einer wichtigen Erscheinung Platz zu machen. Das sogenannte zweite Thema ists, das als höherer Verbündeter gegen die dunkle Macht des Hauptthemas eintritt:



Der Dichter ist an den Busen der Natur geflüchtet. Wenigstens haben die Franzosen nach diesem Thema und einer gleich darauf folgenden Stelle, wo die Oboe ziemlich lange auf demselben Ton den Rhythmus ♩. ♪ ♩. ♪ ♪ angibt, die Sinfonie als La Poule getauft. Auf die Dauer vermag jedoch dieser naive Freund nichts gegen die Not der Situation. Vergebens erhebt er seine Stimme noch einmal am Anfang der Durchführung. Diese selbst gehört ganz den bedrohlichen Tönen, mit denen das Hauptthema beginnt. Sie suchen mit besonderem Eifer aus den tiefen Regionen her, in den Baßinstrumenten zu schrecken. Doch ist ihre gespenstische Kraft geringer als der Komponist beabsichtigt hat. Sie verstehen sich so wenig zu verwandeln und zu entwickeln, daß wir den ganzen ersten Satz unserer Sinfonie trotz der ansehnlichen und klaren Intentionen, die ihm zu Grunde liegen, zu den schwächsten Leistungen Haydns rechnen müssen. Mit L'ours, La Reine steht La Poule in Bezug auf die Durchführung auf der Stufe von Versuchsarbeiten; nur das Prinzip erhebt sie über die Sinfonien des ersten Stils.

Ein schöner, reicher und interessanter Satz ist das Andante. Was er will, sagt das Hauptthema schon genügend in seiner ersten Hälfte:



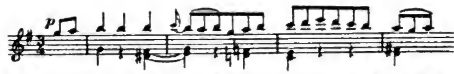
Nämlich beruhigen. Wie es aber in der Lösung dieser Aufgabe nach den besten Wegen suchend die Richtung ändert, wie es dabei erschreckt, gehindert und gestört wird, das hat Haydn in einem Tonbilde ausgeführt. welches wir unter die unmittelbarsten, dramatisch bedeutendsten Leistungen der Instrumentalmusik überhaupt zählen müssen. Wenn wir uns die vier Sätze unserer Sinfonie als die Hauptteile einer spannenden Geschichte denken wollen, so enthält das Andante das Kapitel der Entscheidung. Ganz überwältigend hat darin Haydn den Zustand der äußersten Seelenspannung geschildert: wie die Erwartung, die das Schlagen des Herzens unterdrücken möchte, dem lauten Aufschrei weicht und ein Gefühl ins andere stürzt, das ist mit einem wunderbaren Realismus dargestellt.

Die fieberhafte Stelle beginnt mit einer abwärts sausenden Skala in Zweiunddreißigsteln im forte, darauf folgen zwei Takte, wo nur in den Violinen noch ein Schatten von Ton sich regt — fast wie im 1. Satz der Eroica beim »Kumulus« — und dann durchs ganze Tutti ein fortissimo!

Der Menuett gibt der Freude in ziemlich eigensinnigen, Zwei- und Dreiviertel untereinander werfenden Rhythmen Ausdruck, wie schon der Anfang zeigt:

Allegretto.

Es klingt fast slavisch, deutet in der massigen Besetzung und den stattlichen Unisono-Figuren auf Volksmengen und Feste im Freien. Von diesem Grunde hebt sich dann das Trio mit dem anmutigen Flötensolo:



als reizende Idylle ab. Das Finale ruht auf dem Thema:



Einige Ausgaben schreiben für das Tempo Presto, andere Vivace vor. Es ist wieder einer von den Fällen, der uns den Mangel einer kritischen Gesamtausgabe der Haydnschen Sinfonien fühlbar macht. Presto geht ganz und gar nicht, Vivace allenfalls! Die Melodie nähert sich nach Taktart und Charakter den Sicilianos des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich in ihr nicht um stürmische Freude, sondern um ein besonnenes, wonniges Genießen eines schwer errungenen Glücks. In der Durchführung leben die Stürme, die dem frohen Ende vorausgingen noch einmal auf. Sie setzt mit dem Thema in D moll ein und geht dann in heftiges Toben und Lärmen über. Glücklicherweise ist sie nur kurz.

J. Haydn, L'ours.

Die mit dem Beinamen L'ours belegte C dur-Sinfonie stammt mit La Poule aus demselben Jahre 1786 und ähnelt ihr darin, daß auch bei ihr der erste Satz am wenigsten gelungen ist. Auch er hat ein inhaltreiches und ergiebiges Hauptthema:



in das sich, wie in die Seele eines rechten Jünglings, Feuer, Kraft und Anmut teilen. Haydn stellt ihm ein zartes, zweites Thema entgegen:



Das Eigentümliche an dem Satze ist aber, daß der Übergang von dem ersten zum zweiten Gedanken nicht bloß sehr lang ist, sondern auch sehr viel Leidenschaft und Erregung verbraucht. Es kommt namentlich an der Stelle, wo in der Mitte der Instrumente das g als liegende Stimme fortdröhnt, zu einer Wirkung, die sich für den Verlauf des Satzes als furchtbar einprägt und Schluß und Ausgleich verlangt. Damit ist dem Durchführungsteile die Spitze abgebrochen, und in der Tat bringt er, mit Ausnahme des Eingangs, an dem das Motiv c des Hauptthemas wieder auftaucht, nicht viel anderes als Wiederholung der Themengruppe in andern Tonarten.

Was dieser erste Satz etwa schuldig bleibt, das bringen die andern reichlich wieder ein. Das Andante hat ein Thema von ganz volkstümlicher Natur; es ist auch in der einfachsten Art, die sich denken läßt, aufgebaut. Der Hauptsatz beginnt mit:



ein Nachsatz von ebenfalls vier Takten schließt in F dur ab. Nun kommt ein Mittelteil — 16 Takte lang — der mit der echt Haydnschen Wendung:
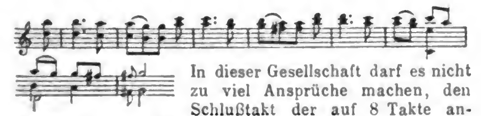


in den ersten Teil zurücklenkt: Wir haben es also mit einem dreiteiligen Lied als Hauptsatz zu tun. Das wird dreimal in veränderter Instrumentation angestimmt; vor die erste und zweite Wiederholung treten Zwischensätze in Moll, geharnischt wie Riesen, die alles zerschmettern wollen. Aber, wie es mit Goliath und David erging, so auch hier: die kleine Unschuld wird uns durch diesen Gegensatz nur immer lieber, behält das letzte Wort und benutzt die Gelegenheit zu einer Coda, in der sich nochmals ihr Humor, ihre Kraft und ihre Anmut regen.

Die Glanzpartie der Sinfonie ist ihr Finale, dem nicht die Rondo-, sondern die Sonatenform gegeben ist. Sein Hauptthema:



dreht sich lustig und ausgelassen im engen Kreise. Seine besondere Färbung erhält es durch den begleitenden Baß, der den Satz ganz allein beginnt und hartnäckig auf demselben Ton fortbrummt. Zuweilen unterstützt ihn als zweite Stimme seine Quinte — das gibt dann einen Pastoralklang, der uns mittlerweile sehr geläufig geworden ist, denn neuere Komponisten können ohne ihn kaum noch die einfachste Tanzszene schreiben. Zu Haydns Zeiten war es eine ganz unerhörte Keckheit, in eine Sinfonie derartige Sorten von Volksmusik hineinzuziehen. Wie mögen die ersten Zuhörer gestutzt haben, als ihnen diese Jahrmarktskunst, diese lebensgetreue Nachahmung des Dudelsacks entgegentrat! Der übermütige Streich ist aber so frisch, so geistvoll und hinreisend durchgeführt, daß er Haydn zum höchsten Ruhm ausschlug. Die Pariser fanden ungeheuren Gefallen an dem Brummbaß; nach ihm tauften sie die Sinfonie mit dem Namen L'ours und reihten sie unter ihre erklärten Lieblinge. Die Wirkung eines solchen realistischen Einfalls, wie er diesem Finale zu Grunde liegt, wird immer kurz sein, wenn ihn nicht die Kunst, mit der er verwendet wird, nachträglich adelt. Und dieses Glück ist unserm Bärenbaß in vollstem Maß zuteil geworden. Die Idee des fortklingenden Basses wandelt Haydn sofort in die der liegenden Stimme um. Wenn die langen Töne dann in den Violinen anschlagen, dreht sich in den Bässen die drollige Figur des bewegten Motivs wie ein Wirbelwind. Dann schwingt sich der Komponist auf dem Motiv im fröhlichen Sturm und mit der Sicherheit des Virtuosen nach einer Stelle, wo aus-
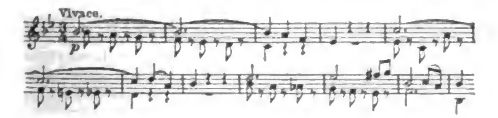
geruht werden kann. G dur ist erreicht und fest ergriffen. Da setzt ein zartes, behagliches, zweites Thema ein in den Oboen



In dieser Gesellschaft darf es nicht zu viel Ansprüche machen, den Schlußtakt der auf 8 Takte angelegten Periode schlägt der Brummbaß nieder. Noch einmal versucht eine zarte Stimme sich Gehör zu verschaffen — auch sie verschlingt der Sturm; mit einem wilden, chromatischen Zug setzt die letzte Periode der Themengruppe ein. Die Durchführung, die im ganzen nur kurz ist, überbietet die Ausgelassenheit des vorhergehenden Teils dadurch, daß sie das närrische Treiben in ganz entlegenen Tonarten fortsetzt. Wir sind aus G dur plötzlich nach F, von da nach E dur gestoßen. Von da geht es nach D dur zurück, und von diesem Punkt aus wird das Thema als neckischer Kontrapunkt vorwiegend in den Bässen gebracht und bald die Reprise erreicht. An Munterkeit und Witz ist dieser Schlußsatz von L'ours eine von Haydns höchsten Leistungen.

J. Haydn, La Reine.

Die Sinfonie »La Reine« soll der Königin Maria Antoinette besonders gefallen und daher ihren Beinamen erhalten haben. Sie ist eine Altersgenossin von L'ours und La Poule und steht mit ihnen auch in Bezug auf den Wert des ersten Satzes auf derselben Stufe. Das Interessanteste an ihm sind die Mozartschen Züge in der kurzen, sehr majestätisch einsetzenden Einleitung und im Thema des Allegros:

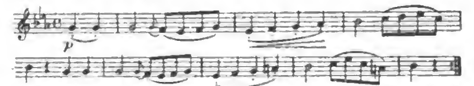


Das ist das Sinnen und Träumen, das romantische Zögern, dem sich der Meister von Salzburg gern überläßt, wenn das Spiel beginnen soll. Es ist auch der flotte, ritterliche Schritt, mit dem er dann doch sich erhebt, wenn Haydn nun fortfährt:



Selten ist bei einer Sinfoniekomposition Haydn von dem Ausgangsgedanken eines Allegro so gefesselt worden, wie dieses Mal. Er wiederholt es zunächst in B dur noch einmal, dann kommt es in F dur, dann in der Durchführung in As dur und zwar immer mit Ausnahme der Tonart vollständig wörtlich. Auch die Zwischensätze, die diese Wiederholungen unterbrechen, haben immer denselben Charakter: Es sind Szenen der Aufregung und zwar fast alle in der primitiven Weise von Haydns erstem Stil aus dem zuletzt angeführten Viertelmotiv gebildet. Ein zweites Thema ist im Satze nicht da, und erst am Schlusse der Durchführung gewinnt der Komponist dem ersten einige neue und tiefere Wendungen ab durch Nachahmungen und Anwendung weiterer kontrapunktischer Kunst.
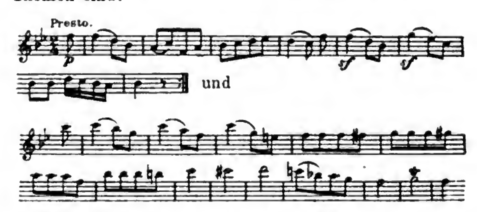
Der zweite Satz von »La Reine« ist ein Allegretto, das aus einem Variationenzyklus über ein Thema mit folgendem Anfang:



besteht. Es ist, zu einem dreiteiligen Lied vervollständigt, die Melodie einer französischen Romanze von »la gentille et jeune Lisette«. Dieser Herkunft des Themas wegen hat Haydn dem ganzen Satz die Überschrift »Romanze« gegeben. Pohl findet in ihr nahe Verwandtschaft mit der Romanze der Militärsinfonie. Sie beschränkt sich aber darauf, daß beide Stücke den Rhythmus ♩ ♫♫ | ♩ benutzen. In unsrer Romanze liegen die Reize der Variationen in der Instrumen-

tierung, in der Färbung, in der Geschicklichkeit, mit der Haydn das Thema, das immer wörtlich wiederkehrt, mit anmutigen Kontrapunkten verdeckt. Neue Gestalten führt nicht einmal der Mollsatz ins Bild ein.

Der Menuett der Sinfonie hält sich ungewöhnlich straff und bestimmt. Wenn er nicht im Dreivierteltakt stände, könnte er marschierende Soldaten begleiten. Um so loser tändelt das Trio; fast scheint es, als sollten hier die Instrumente nur an- und eingespielt werden — so sehr entschlägt sich die Komposition jeder Gedankenlast. Das Finale hat wieder die Form des Sonatensatzes und singt einen Hymnus auf Behaglichkeit und Zufriedenheit. Die Themen sind:



Es ist das einer der seltenen Fälle, wo Haydn sich dem etwas trocknen Geiste der deutschen Moraldichter seiner Zeit nähert. In der Durchführung, die mit dem ersten Thema in den Bässen einsetzt, erhebt er sich aber mächtig. Sie ist so bewegt und an den Stellen, wo sie von D moll aus eine Reihe von verminderten Septakkorden in gewaltigen Absätzen anläuft, so gewaltig, daß man den Satz unter den merkwürdigsten Stücken in der Haydnschen Sinfoniekomposition in Ehren halten muß.

J. Haydn, La Chasse.

Die Sinfonie »La Chasse« ist diejenige in unserer Reihe, die wenigstens für einen Teil ihren Namen von Haydn selbst erhalten hat. Dieser Teil ist das Finale. Er ist im Jahre 1781 als Einleitung zum dritten Akt der Oper

»La fedelta premiata« komponiert. In diesem, nach der italienischen Intriguenschablone verfertigten Stücke führt Diana die heillos verfizte Handlung zu einem gedeihlichen Ende, und dies Auftreten der Jagdgöttin hat Haydn benutzt, eine sonst durch den Dichter unendlich gehemmte Phantasie in erwünschte Bewegung zu setzen. Für die musikalische Schilderung von Jagd und Jagen hatte sich in Kantate, Oper, Sonate und Sinfonie lange vor Haydn ein förmlicher Kanon ausgebildet. Es war ein Lieblingsgegenstand der Tonsetzer. So dürfen wir auch von Haydn, obwohl er bekanntlich Jäger von Fach war, für die Orchesterphantasie in der er die Jagd und ihre Göttin feierte, keine neuen Motive erwarten, sondern wir wollen uns freuen, daß er alte, zweckentsprechende Weisen im lebensvollen Bilde auf uns wirken läßt.

Der Satz beginnt natürlich mit Hörnern. Sie tragen ein Fanfarenmotiv vor, in das aber auch Oboen, Fagotte, sämtliche Streichinstrumente mit einstimmen: Dieses gesamte Orchester setzt unmittelbar daran das Motiv: welches für den Durchführungsteil des Satzes große Wichtigkeit erlangt. Es bildet dort den Träger der Bewegung, der Jagdfreude und wechselt von zwei zu zwei Takten mit den Motiven der Ruhe und des Waldfriedens als: Ähnlich wie in der Jagdszene der »Jahreszeiten« kommt am Schluß der Durchführung eine Minute gewaltiger Aufregung: Es sind die Augenblicke, wo es sich entscheidet, ob der Jäger oder ob das Wild Glück haben soll. Die letzten Kräfte werden angesetzt, der Schuß fällt: Dominantseptakkord und Fermate! Wir vermissen — die Stelle der Jahreszeiten im Kopf — hier die Pauke. Aber sie ist nicht nötig. Haydn versteht es, mit seinen Violinen, Bratschen, Cellis, Bässen, mit Flöte, Oboen, Fagotts und zwei Hörnern »großes Orchester« zu spielen. Galt ja doch

diese Besetzung für Sinfonien eine Zeitlang, in Norddeutschland wenigstens, für bedeutend. Benda nannte sie ausdrücklich in den Überschriften: großes Orchester.

Zu einer ganzen, viersätzigen Sinfonie wurde La Chasse im nächsten Jahre vervollständigt; als der Fürst von Esterhazy von einer längeren Reise zurückkehrte, führte ihm Haydn das Werk vor. Man würde nach unseren heutigen Begriffen erwarten, daß die Vordersätze mit dem Schlußsatz in geistiger Verwandtschaft stehen und der Jagd vielleicht eine Reihe von Waldbildern vorausschicken, etwa in der Weise der Raffschen Waldsinfonie. Anders das 18. Jahrhundert, dem Wald und Gebirge nur beschränkt als poetische Gegenstände galten. Jedenfalls waren dem Naturfreunde jener Zeit Ebenen mit Kanälen und Pappelalleen lieber. Wir müssen auf ein solches Programmband zwischen den Sätzen von »La Chasse« verzichten und darauf: die Beziehungen, die zwischen ihnen zweifellos bestanden, die Gründe, weshalb die Sätze so sind, wie sie sind, angeben zu können. Der Fürst hat den Sinn der Ovation und der Komposition jedenfalls verstanden, und wir fühlen ohne weiteres, daß die Sinfonie einen stark persönlichen Zug zeigt, den Charakter von tiefen Lebenseindrücken trägt. Sie gehört mit der Oxfordsinfonie zu denjenigen Werken der in Betracht kommenden Periode, die eine viel größere Menge Herzenswärme ausstrahlen, als das bei Haydn durchschnittlich der Fall ist. Auch Jagdsinfonien aus Haydns erster Periode haben diesen stärkeren Gemütston, die Erklärung ergibt sich aus ihrer Verwendung an Hubertustagen, bei denen der heimgegangenen Genossen gedacht wurde. Am stärksten trägt diesen Charakter der Erinnerung der erste Satz der Sinfonie. Eine herrliche Einleitung empfängt uns mit ernst sinnenden Tönen und zeigt in der Ferne auf freundliche, liebliche Bilder. In ihrer Kürze, ihrem Reichtum ist sie eins der schönsten Beispiele dafür, was Haydn auf diesem Gebiete der Andeutungen zu bieten vermag. Sie schließt in A dur, der Oberdominant von D, der Tonart der Sinfonie. Und nun setzt das Allegro ein:



lautet die erste Hälfte des Themas.

Ist das aber nicht seltsam, ein D dur-Allegro und der Anfang in G, in der Unterdominant? Ja, außergewöhnlich ists, aber auch sehr bedeutungsvoll. Die Phantasie des Tondichters weilt nicht in der Gegenwart. Die Noten sagen uns, was ein anderer Poet jener Zeit in die Worte gefaßt hat:

> Ich denk' an euch, ihr himmlisch schönen Tage
> Der seligen Vergangenheit.

Glückliche Stunden und Tage sind es, die vor die Erinnerung des Meisters treten; vielleicht hat sie sein Herr mit ihm geteilt. Später wird das trauliche Bild aus der Vergangenheit noch mit einer breiten Melodie weiter geführt, die folgendermaßen Mozartisch beginnt:



und über seufzende Achtelketten, über dunkle Modulationen zum A dur-Schluß geht. Sie vertritt in der Themengruppe die Stelle eines zweiten Themas. Die Durchführung ist geteilt zwischen eine Hälfte des freudigen Schwärmens über das verkürzte Anfangsmotiv des Hauptthemas, das in der Form: in Nachahmungen und Engführungen von allen Stimmen tüchtig durchgearbeitet wird. Noch einmal, glänzend und golden, drängen sich die »himmlisch schönen Tage« vor die Seele: In der zweiten Hälfte der Durchführung kommt Erkenntnis und die Klage zum Durchbruch: daß es sich um Vergangenes handelt. Die Sätze sind hier über das elegische Motiv gebildet, das einigemal sehr rührend, traurig und schmerzlich zu uns spricht.

Der zweite Satz ist in seinem Anfang:



eine leibliche Schwester des weltbekannten Andante mit dem Paukenschlag. Es teilt mit ihm Rhythmus, Metrum und den Charakter der Kinderszene. Auch in den Liedern der »Zauberflöte«, im »Donauweibchen«, in den Singspielen Wenzel Müllers hat es zahlreiche Verwandte aus dem ersten Grade; in jeder Faser bekundet es die Zugehörigkeit zur niederösterreichischen Volksmusik. Ja, wenn man will, kann man aus den Noten, die die Viertel anfangen, das Kaiserlied »Gott erhalte Franz usw.« heraushören. Freilich endet die Melodie nicht so einfach. Im 9. und 10. Takte, die den Schluß bilden, wendet sie sich deutlich genug ins Wehmütige und fügt mit Halbkadenz und Fermate dem reizenden Bildchen ein »Ach dahin!« an. Es wiegt aber für den Kunstwert dieses Andante sehr schwer, daß es sich dem ersten Satz innerlich so eng anschließt, so eng, daß niemand den Sinn und das Verhältnis mißverstehen kann. Es ist, als wollte es aus dem Schatz alter schöner Erinnerungen der vorhin so obenhin erschlossen wurde, ein besonders anheimelndes, spezielles Stück hervorholen, ein Stück aus der Kinderzeit meinen wir. In der Komposition kämpft die Freude mit der Trauer. Der Trauer ist aber ein Ausdruck gegeben, eben so schlicht und einfach, wie es das Volkslied ist, von dem der Satz ausgeht. Kurze Generalpausen und Fermaten vermitteln ihn. Und dieselben Eigenschaften hat der Aufbau dieses vollendeten Kunstwerkchens: a) Thema, 24 Takte, b) erste Durchführung, hauptsächlich in Moll, etwas erregt und pathetisch, mit wunderschönen Anklängen der Hauptmelodie aus der Tiefe, 26 Takte, c) Thema wie a, d) zweite Durchführung mit innigen Klagen auf es—cis—d und kleinen, erregteren Nachahmungen, 20 Takte, e) Thema zum dritten Male, mit kurzem, sanftem Nachgesang.

Auch im Menuett finden wir die Merkmale der Erinnerungsfeier: frohe Bilder und der Schatten der Vergänglichkeit darüber. Diese letzten sind der Grund der chromatisch romantischen Motivführung, die diesem Satz eigentümlich ist, sowie der ins Klagende und Schwermütige übergreifenden Haltung der zweiten Klausel:



Wir haben in La Chasse eine Sinfonie von höchster Vollendung. Eigene Grundideen verbinden sich mit einer Ausführung, bei der alle Teile, gleich gelungen in sich, sich als Glieder desselben Ganzen erweisen. Kein Wunder darum, daß diese Sinfonie sich besonders schnell und weit verbreitete. Sie wurde, was viel sagen wollte, auch in Italien bald bekannt. Pohls Biographie gibt die näheren Daten.

J. Haydn, Oxford-Sinfonie.

Die Oxford-Sinfonie, die Haydn im Jahre 1788 für Paris schrieb, ist im Zusammenhang mit »La Chasse« genannt worden. Sie haben beide den persönlichen Bezug auf Haydns eigenes Leben, gehen von einem elegischen Rückblick aus, den der gereifte, alternde Mann auf die dahingegangene Jugend wirft. Die Verwandtschaft erstreckt sich aber auch auf die formelle Vollendung der zwei Sinfonien. Haydn vertritt nicht blos das Prinzip der thematischen Arbeit, der motivischen Entwicklung, der gründlichen Auslegung der Gedanken, sondern er handhabt es auch als Meister. Ohne Bedenken darf man in dieser Beziehung die Oxford-Sinfonie einige Stufen höher als die um sechs Jahre ältere Jagdsinfonie und auf eine Linie mit den besten Londoner Sinfonien stellen. Haydn hat auf seinem Weg zur Oxfordsinfonie sich in einem früher nicht vorhandenen Grade der Kunst bemächtigt, den Inhalt eines Themas mittels kontrapunktischen Feinheiten zu erschöpfen und im spannendsten Ton dem Zuhörer vorzuführen. Er

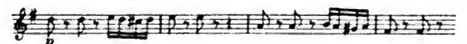
nähert sich in der Behandlung von Engführungen, im Reichtum von schwierigen und aufregenden Nachahmungen der Weise, die mit Mozart gleich geboren war. Mit dieser sorgfältigen Ausarbeitung der Form, mit diesem liebevolleren Eingehen ins Kleinleben der Stimmen ist aber sichtlich auch die Beweglichkeit und Leichtigkeit von Haydns Geist im allgemeinen gewachsen. Wir bemerken das an der spielenden Sicherheit, mit der er jetzt kleine, kontrapunktische Nebenmotive aufzunehmen und zur Gedankenverbindung zu benutzen pflegt, die er früher nach einmaligem Gebrauch würde haben fallen lassen. Das zeigt uns namentlich der erste Satz der Oxfordsinfonie. Er scheint keine Nebenpartien, keine Verbindungsabschnitte, keine Übergänge zu haben. Alle Fugen, wo die Glieder aneinanderstoßen, sind mit organischen Motiven überwachsen, alles schließt eng und natürlich zusammen. Ja, es ist Erklärern dieses ersten Satzes begegnet, daß sie eine begleitende Geigenfigur für die Hauptstimme gehalten haben. Dem Lernenden kann nur ernstlich geraten werden, alle die Stellen aufzusuchen, an denen Haydn einen nebensächlichen Melodieschluß, ein Füllmotiv aufnimmt und zum Träger des Gedankenbaues macht. Man kann mit einem gewissen Recht die Oxfordsinfonie Haydns Eroica nennen. Der neue Stil ist hier fertig.

Wenn der erste Satz in ihr und in der Jagdsinfonie dieselbe poetische Idee haben, ein elegisches Erinnerungsbild vorführen wollen, so tun sie das doch verschieden. Die Oxfordsinfonie zeigt den Komponisten in einer viel stärkeren Weise erregt und ergriffen. Das sieht man schon an der Einleitung, man sieht es dann besonders daran, daß er im Allegro gar nicht von dem ersten Abschnitt seines Hauptthemas



lassen kann. Das Thema erstreckt sich, ins Starke und Zarte greifend, noch lang hin, bis die 16taktige

Periode fertig ist. Aber Haydn kommt immer wieder auf die ersten fünf Noten zurück. Bald liegen sie oben, bald in der Mitte, bald unten, bald offen, bald überdeckt da. Er kann sich nicht beruhigen. Das zweite Thema kommt darum erst ganz am Schlusse der Themengruppe. Es ist eine Buffogestalt, aus vielen komischen Opern, zuletzt noch aus Rossinis »Barbier« bekannt. Hier wirkt es aber doch wie eine freundliche, heimliche Vision: es spricht wie ein guter Freund, wie ein liebes Kind:



Durch die Wogen der Durchführung dient es mehrmals als helfender Lotse und hilft den verlorenen Weg wieder finden.

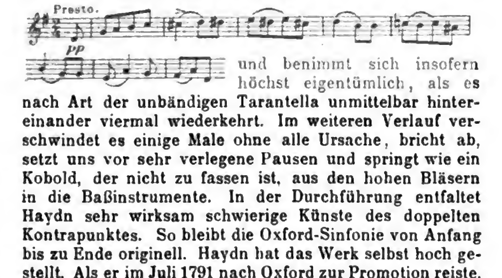
So häufig im ersten Satz gefragt wurde: ebenso beständig kommt nun im Adagio die Antwort:



Das Thema wird zur 8taktigen Periode vervollständigt, dann wiederholt. Hierauf folgen 6 Takte Mittelsatz, dann unser Thema schon wieder, und mit dieser Entschiedenheit bleibt es auch für die Folge an der Spitze des Formenbaus. In die Mitte des Satzes stellt Haydn ein wildes Mollstück, aus dem Dämonen ihre Fäuste vorstrecken. Aber der kleine Engel aus D dur läßt sich nicht bange machen, nur eine kleine Weile kommt er ins Stocken. Es ist das eine sehr interessante Stelle, die die Fermaten und Septimenakkorde genügend kenntlich machen.

Die Erregung, die wir im ersten Satz der Oxfordsinfonie bemerken, dauert auch in dem Menuett noch an. Synkopen und Generalpausen sind seinem Hauptsatz eigen. Erst im Trio bringt der Gesang den Hörern den Frieden, dessen wir sonst an dieser Stelle von Anfang an sicher zu sein pflegen. Selbst im Finale dürfen wir dem frohen Ausgang noch nicht ganz unbedingt

trauen. Das erste Thema hat in seinem Gesicht bei aller Regsamkeit einen launischen Zug



und benimmt sich insofern höchst eigentümlich, als es nach Art der unbändigen Tarantella unmittelbar hintereinander viermal wiederkehrt. Im weiteren Verlauf verschwindet es einige Male ohne alle Ursache, bricht ab, setzt uns vor sehr verlegene Pausen und springt wie ein Kobold, der nicht zu fassen ist, aus den hohen Bläsern in die Baßinstrumente. In der Durchführung entfaltet Haydn sehr wirksam schwierige Künste des doppelten Kontrapunktes. So bleibt die Oxford-Sinfonie von Anfang bis zu Ende originell. Haydn hat das Werk selbst hoch gestellt. Als er im Juli 1791 nach Oxford zur Promotion reiste, legte er für alle Fälle diese Pariser Sinfonie in seinen Koffer. Sie trat schließlich auch wirklich an die Stelle der ursprünglich für die Feierlichkeit bestimmten Komposition und wurde seitdem unter dem Namen Oxford-Sinfonie ein Liebling der englischen Konzerte. Später hat Haydn ihrem Orchester noch Trompeten und Pauken hinzugefügt.

J. Haydn, G dur-Sinfonie Nr. 13 (B. & H.).

Kurze Zeit vor die sogenannte Oxforder fällt eine andere bedeutende G dur-Sinfonie, die ebenfalls der Pariser Gruppe angehört. Die bekannte Partiturausgabe der Haydnschen Sinfonien von Breitkopf & Härtel bringt sie als Nr. 13.

Sie beginnt mit einem kurzen Adagio, daß wie eine Morgenandacht die lustige Ausfahrt einleitet, die im Allegro sich vollzieht. Dieser Allegrosatz hat schon im Thema:



unverkennbare Verwandtschaft mit dem Hauptthema im Finale von Beethovens achter Sinfonie. Man weiß ja, daß Beethoven, weil ihm die Aufgabe reizte oder auch aus Übermut die Arbeiten andrer Tonsetzer zuweilen zum Ausgangspunkt eigner großer Kompo-

10*

sitionen nahm. So hat er sich mit voller Absicht nachweisbar an Händel, Mozart, am häufigsten aber an unsern Haydn angelehnt. An ihn gerade, weil er sich von diesem Tonsetzer mehr als von einem andern beeinflußt, geschult und gefördert wußte. Ihn direkt zu überbieten, reizte ganz besonders. Noch überzeugender als beim bloßen Vergleich der Themen drängt sich die Verwandtschaft des Haydnschen Allegros und des Beethovenschen Finales auf, wenn man Charakter und Durchführung der beiden Sätze prüft. Hier wie dort: der unaufhaltsame, stürmische Zug, die plötzlichen verblüffenden Stockungen der Modulation, die polaren Gegensätze in der Dynamik! Bei Beethoven ist der Schwank nur noch um einige Grade toller gehalten. Mit der ihr in der Stimmung ganz fremden Oxford-Sinfonie hat die unsre im ersten Satze einige formelle Züge gemein: Auch bei ihr tritt das zweite Thema sehr zurück, beschwichtigt für den Augenblick, ohne Spuren zu hinterlassen. Auch bei ihr sind Motive des Hauptthemas, besonders virtuos zum Aufbau der Übergangspartien verwendet. Auch bei ihr ganz nebensächliche, zufällige Melodiewendungen zum Träger der Weiterentwicklung aufgegriffen. Ein schönes Beispiel hierfür ist der Schluß der Themengruppe: lautet das letzte Wort der Violinen und daran knüpft der Anfang der Durchführung an, trägt die Figur im diminuendo nach *es*, wo heimlich das Hauptthema anknüpft. Die Durchführung ist besonders meisterlich in der Größe der Gruppierung.

Der zweite Satz ist ein Meisterstück Haydnscher Variierungskunst. Er beginnt mit dem Gesang (Oboe, Cello dazu in 8va sub.):



Diese 8 Takte enthalten das vollständige Thema.

Wir hören es siebenmal ohne Änderung in seinen Motiven, nur einmal nach Adur und einmal nach Fdur transponiert. Auch keinen eigentlichen Gegensatz hat ihm Haydn gegenübergestellt. Die Wiederholungen werden nur durch Zwischensätze unterbrochen, die sich mit einer einzigen Ausnahme — es ist die A dur-Variation, sie umfaßt 16 Takte — auf vier und acht Takte beschränken und in die Stimmung des Hauptthemas einlenken, bis auf einige ff-Takte nicht einmal aus seinem *piano* heraustreten. In den Variationen selbst herrscht mit Ausnahme der ersten und dritten, wo die ersten Geigen, und der fünften, wo die zweiten Geigen in Zweiunddreissigsteln kontrapunktieren und begleiten, durchaus der ruhige Rhythmus der Hauptmelodie. Und doch würden wir nicht müde, wenn der Satz in ähnlicher Weise noch einige Minuten fortdauerte. Das macht seine schöne wundervolle Stimmung, die an Sonntage, an Kirchenstunden in der Kinderzeit, an Träume vom Paradies und ewigen Frieden erinnert. In England wird die Melodie wirklich in den Kirchen zu der Hymne: »Praise God, from whom all blessings flow« gesungen. Daß Beethoven das Thema wiederholt benutzt hat, ist bekannt. Außerordentlich ist auch der unübertreffliche Wohlklang, der Reichtum von Farben, den Haydn seinem doch bescheidnen Orchester hier abgewinnt. Auch seine Leistung in der Romanze von »La Reine« reicht noch nicht an das in diesem Variationensatz Gebotne heran.

Im Hauptsatz des Menuett geht Haydn mit der zweiten Klausel tiefer in die Auslegung des thematischen Gehalts hinein, als es sonst bei ihm an dieser Stelle üblich ist. Der originellste Einfall im Satze ist der, daß an den leisen Schlüssen der beiden Teile die Pauke sich wie von fern bemerklich macht. Auch diese Idee ist bei Beethoven — in seiner ersten Sinfonie — auf fruchtbaren Boden gefallen. Jener unvermutete Eintritt der Pauke hat für das Trio des Menuetts seine Folgen gehabt: Bratschen und Fagotte bereiten den richtigen Boden zum ländlichen Tanz durch immerwährendes Anschlagen

der Baßquinten: aber die Melodieinstrumente, Geigen, Flöten und Oboen kommen bei allem eifrigen Drehen nicht recht von der Stelle.

Erster Satz und Finale scheinen in dieser Sinfonie die Rollen tauschen zu wollen. Der Schlußsatz bleibt mit seinem Thema:

Allegro con spirito.



zunächst hinter der Flottheit des Sinfonieanfangs zurück. Aber je weiter wir in dem Rondo, das Haydn über diesen Hauptgedanken aufbaut, vordringen, desto größer wird unser Erstaunen, unser Vergnügen über die Fülle von guter Laune, von Witz, die uns auf Schritt und Tritt entgegensprüht. Eine Wendung immer kecker und drolliger als die andere, jeder Themeneintritt eine Überraschung und eine Lust! Nach dem dritten Einsatz des Hauptthemas kommt im ff. ein Kanon, in welchem sich über 20 Takte lang Violinen und Bässe in Entfernung eines Viertels um das Thema streiten, erst die einen dann die anderen an der Spitze. Nach dieser tollen Hetzpartie folgt ein um so dezenterer Übergang: die Instrumente tröpfeln die Töne nur noch leicht hin. Dann das Thema zum letzten Male: Generalpause mit Fermate und ein freier Schluß im dithyrambischen Stil!

Als die klassischen Vertreter des Haydnschen Stils gelten die sogenannten 12 englischen Sinfonien, welche Haydn für die von ihm selbst geleiteten Konzerte in Hannover Square Room zu London in den Jahren 1791 und 1794 — jeden Monat eine*) — komponierte. Die bereits angeführte Partitur-Ausgabe von Breitkopf & Härtel bringt sie in den Nummern 1—9, 11, 12 und 14.

Bilden sie an und für sich schon eine Elite, so tun wir doch gut, auch noch unter ihnen eine engere Wahl zu treffen. »Echter Haydn« sind sie wohl alle; aber um sich den richtigen Begriff auch vom »ganzen Haydn«

*) Griesinger a. a. O., S. 117.

zu bilden, muß man unter ihnen unterscheiden. Da sind denn die Nummern 1, 2, 6, 11 und 12 den übrigen bedeutend voranzustellen. Sie sind die inhaltlich reicheren, diejenigen, in welchen der Tonpoet den Weg zum Paradiese sich weniger leicht macht, wo er kämpft und zweifelt und wo der heitere Grundton seiner lebensvollen Bilder durch tiefe und bedeutende Schatten die vollere und nachhaltigere Resonanz erhält. Sie sind mit einem kurzen Wort — das man nicht mißverstehen wolle — moderner als die andern, in welchen die Skala der Freude virtuos und mit immer neuen Nuancen aber doch so abgespielt wird, daß wir uns ab und zu nach einem Gegenmotiv sehnen. Letztere sind — und wie wir glauben mit Unrecht — in der Kunstgeschichte zum Träger der Haydnschen Kunst gemacht worden und haben zu dem schon berührten Mißverständnis vom »Papa Haydn« geführt. Haydn, der immer die Frische des Jünglings bewahrt und von Schwächen in seinen Werken nur die der Jugend zeigt! Formell stehen sich die beiden Gruppen, in welche wir seine Elitesinfonien teilen, ungefähr ebenbürtig gegenüber. Namentlich auf dem Gebiete, welches Haydn der Sinfonie entdeckt, erobert und ausgebildet hat: der Kunst der motivischen Arbeit, der Auflösung der ganzen Gedanken in ihre kleinsten selbständigen Bestandteile und der Entwicklung neuer großer Bilder aus diesen Fragmenten — hier zeigen jene volleren und die leichteren Sinfonien, als ganze Gruppen verglichen, keine wesentlichen Unterschiede.

An der Hand jener Breitkopfschen Partitur-Ausgabe, und ihrer Reihenfolge nachgehend, durchschreiten wir kurz die erste Gruppe:

Die erste Sinfonie in ihr ist eine von mehreren in Es. Ihr Hauptsatz hat eine Einleitung, ein Adagio mit folgendem Thema:

J. Haydn, Sinfonie Nr. 1 (Breitk. & H.).



Die Mehrzahl der Haydnschen Sinfonien der späteren Zeit hat vor dem ersten Allegro eine solche feierliche, gedankenvolle, sinnende, träumende, romantische Einleitung. Das Tiefste, was an seiner Phantasie vorbeizog, wenn er das ihm vorschwebende oder schon fertige Werk mit einem eindringenden Seherblick maß, da faßte er in den Klängen solcher Einleitungen zusammen. Sie sind meist nach dem Charakter der Sinfonie, welche sie eröffnen, verschieden — sie haben sich auch von ihren eigentlichen Vorbildern, den immer im gleichen Typus auftretenden Einleitungslargis der französischen Ouvertüre weit entfernt. Auf Cherubini namentlich haben sie tief eingewirkt. Unter vielen solchen schönen Einleitungssätzen hat aber der hier in Betracht kommende zur Esdur-Sinfonie noch seine besondere Bedeutung: Haydn kommt auf ihn im ersten Allegro zweimal zurück. Das erste Mal erscheinen die ernsten Züge des Themas nach der ersten Fermate in der Durchführung im schnellen Tempo und nur für einen flüchtigen Augenblick; nach der Reprise führt es aber der Komponist noch einmal in seiner Originalgestalt vor. Solches Zurückgreifen ist bei Haydn äußerst selten: es beweist in diesem Falle, wie wichtig das Thema an sich ist. Der Komponist stand unter dem Banne desselben und gab sich infolgedessen den heiteren Ideen, welche die eigentlichen Themen des Allegro anschlagen, erstlich: *p* und zweitens:

nur bis zu einem gewissen Grade hin. Der Satz bleibt viel stärker auf das Ernste und Große gerichtet, als man nach der ausgesprochen leichten und launigen Natur dieser beiden Führer erwarten sollte. In formeller Beziehung ist dieses Allegro der Normaltypus eines Sonatensatzes, wie er in dieser Regelmäßigkeit bei Haydn nicht oft vorkommt. Da haben wir ein vollkommen ausge-

bildetes zweites Thema: auch das obligatorische Tonalitätsverhältnis der beiden Themen — Tonika: Dominant — ist genau eingehalten. Im zweiten Teile, dem sogenannten Durchführungsteil des ersten Satzes, neckt sonst Haydn die Zuhörer gern, bringt das Hauptthema z. B. so, als wollte er die sogenannte Reprise beginnen, während es damit noch gute Weile hat. Hier aber hält er sich, unbeschadet aller Tiefe und Genialität, vollkommen schulgerecht. Ebenso normal verläuft der dritte Teil: die sogenannte Reprise dieses ersten Satzes. Es ist einfache Wiederholung des ersten Teils mit der üblichen Änderung, daß das zweite Thema nun ebenfalls in die Haupttonart tritt, und sogar eine gekürzte Wiederholung. Nur die Einführung der Coda, der Moment, wo das Einleitungsthema wie ein Geist in die heitere Gesellschaft eintritt, steht außerhalb und über jedem Usus und lehrt uns die Freiheit des Genies bewundern und respektieren. Eine Eigentümlichkeit von Haydns Gedankenbau — das plötzliche Absetzen — die pointenreiche eindringliche, oft verblüffende Rhetorik, eine Frucht französischer Musikstudien — zeigt dieser Satz in besonderer Stärke: Er hat nicht weniger als sechs beredte Fermaten! In der Instrumentierung sind die Klarinetten zu bemerken, mit welchen sich Haydn erst in England näher befreundete.

Der zweite Satz ist ein Andante. Es beginnt mit folgendem Gedanken von dunkler Schönheit und einem im übermäßigen Sekundenschritte liegenden aparten Zug:



Aus ihm entwickelt sich ein längerer Gesang in der zweiteiligen Liedform, dem hierauf ein Alternativ mit marschartigem Charakter folgt. Durch Versetzung der obigen Melodie ins Dur und durch kleine rhythmische Varianten hat hier Haydn den eben angeführten Themen ein vollständig anderes Bild abgewonnen.



Hauptsatz und Alternativ werden hierauf zweimal variiert. In der ersten Variation des Alternativs macht sich ein Violinsolo sehr bemerklich. Die zweite Variation imponiert durch einen gewaltigen Einsatz; zum ersten Male tritt hier in diesem Andante die gesamte Blasmusik, von Pauken begleitet, im kräftigsten Ton auf den Platz. Nach dem leise verhauchenden Ausgang des Violinsolos von doppelter Wirkung! Der Satz belegt wieder, daß die Kunst der Variation mit Haydns Sinfonien in ein neues Stadium tritt. Ganz genial ist an dem Andante unsrer Sinfonie der Abschluß, die sogenannte Coda, welche nach der Fermate beginnt. Sie bildet ein freies Nachspiel zu den Variationen, ein poetisches Abschiedswort an die vorausgehenden Szenen, in welchem alles, was an Gedanken und Empfindungen vorübergezogen ist, noch einmal kurz zusammengefaßt und potenziert erscheint. Die 16 Takte von der überraschend einsetzenden Dominantharmonie auf *A* bis zum Wiedereintritt des Alternativs dürfen wir zu dem Genialsten und Eigenartigsten rechnen, was in der musikalischen Komposition jemals erdacht worden ist. Nicht mit Unrecht haben andere darauf hingewiesen, daß dieses Andante, und namentlich die hier erwähnte Episode der Coda, Beethoven beim Entwurf vom Trauermarsch seiner Eroika höchst wahrscheinlich als Muster vorgeschwebt hat.

Der dritte Satz dieser Sinfonie ist der Menuett: Sein erstes Thema



läßt schon in ungewöhnlichen Wendungen der Melodik und Rhythmik ahnen, daß dieser Satz über den einfachen Tanzcharakter hinausgehen wird; tatsächlich ist er ein Charakterstück höheren Schlags und macht bei allem Fluß und aller Einfachheit der Form eindringliche

Abstecher in das Gebiet des Tiefsinnigen und Pathetischen, sich ungewöhnlicher Modulationsmittel bedienend. Die außerordentliche Freiheit der Erfindung ist noch mehr als im Hauptsatze in dem Trio zu bemerken, hier namentlich an der Stelle, wo die Violinen, sehr launig aufgelegt, das Wort der Hörner weiterführen.

Das Finale ruht auf einem einzigen Thema:
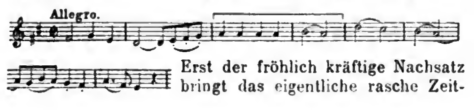


Ganz erstaunlich, welche Menge wechselnder und schön aneinander schliessender Bilder aus diesen wenigen Noten entwickelt werden! Es ist eine der größten Leistungen kontrapunktischer Kunst! Im Geist dieses Satzes sind entschieden Mozartsche Züge bemerkbar. Wir begegnen solchen auch noch in andern von Haydns englischen Sinfonien. Sie legen in einer rührenden Weise von der Tiefe und Echtheit der edelsten Herzensfreundschaft und Liebe Zeugnis ab, welche der alte Meister zu dem jungen gefaßt hatte. Der Tod Mozarts scheint sie nur noch inniger zu machen.

J. Haydn. Sinfonie Nr. 2 (Breitk. & H.).

Besonders in der Sinfonie Nr. 2 (D dur) verweilt Haydn bei Mozarts Andenken unverkennbar. Er beginnt mit Don Juan und schließt mit Figaros Hochzeit seinen ersten Satz. Es sind flüchtige sinnige Anklänge, wörtlich kaum nachweisbar, aber für das Gefühl nicht mißzuverstehen.

Die Einleitung des ersten Satzes ist diesmal nur kurz, hat aber einen wunderbaren, plötzlich verschleierten Schluß. Darauf Generalpause, Verstummen und Schweigen, als müßte der Dichter schwere Gefühle niederkämpfen. War es die frische Nachricht vom Tode Mozarts? Der Anfang des Allegro läßt diese Annahme zu, denn es setzt ausgesprochen elegisch, leicht klagend ein, tritt auffällig aus dem Phantasiekreis der englischen Sinfonien heraus. Sein Hauptthema, das ein ruhiges Tempo verlangt, ist folgendes:



Erst der fröhlich kräftige Nachsatz bringt das eigentliche rasche Zeit-

maß. Das endlich folgende zweite Thema (A dur) scheint nur pro forma da zu sein und kehrt im ganzen Satze ein einziges Mal, an der gehörigen Stelle in der Reprise, wieder. Die Durchführung, zum größten Teil von dem oben eingeklammerten Motive des Hauptthemas getragen, ist schon früher als Musterbeispiel Haydnscher Art erwähnt worden. Sie erhält durch die entschiedenen Rhythmen des zugrunde liegenden Motivs einen ziemlich streitbaren Charakter. Nicht ausgeschlossen ist, daß dieses Motiv eine Reminiszenz war. Ein Klavierkonzert Ph. Em. Bachs von 1743 beginnt:

Das Andante dieser Sinfonie ist eins der interessantesten und für die Auffassung von Haydns geistiger Persönlichkeit, für das Verständnis seines Kunstglaubens ein wichtiger Beitrag. Zu Grunde liegt dieser Komposition ein etwas erweiterter Liedsatz mit folgendem Hauptvers:
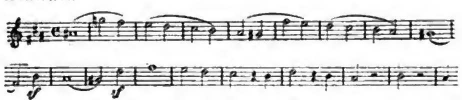


Er wird verschiedentlich variiert. Doch nicht diese Variationspartien sind das Hauptelement der Komposition, sondern die freien Zwischensätze, in denen sich ein Fond von Leidenschaft auslebt, welcher die Bekenner des »gemütlichen Vater Haydn« einigermaßen erschrecken muß. Immer wieder werden diese stürmischen Ausbrüche einer heftigen trüben Empfindung unterdrückt, zurückgedrängt und abgebrochen. Beschwichtigend, zuweilen gewaltsam und halb ironisch kehrt der Komponist zu dem oben zitierten Friedensmotiv zurück. War es Furcht vor dem Dämonischen, Respekt vor der künstlerischen Etiquette, die Haydn zu dieser Führung dieses Satzes bestimmten, oder war sie durch einen besonderen Programmvorwurf bedingt, der verschwiegen blieb? Es liegen Rätsel in diesem Satze, die aber glücklicherweise die rein menschliche und künstlerische Wirkung des lebensvollen, erregten Seelengemäldes nicht beeinträchtigen.

Der Menuett dieser Sinfonie ist einer der wuchtigsten, die vorkommen, und sehr mannigfaltig in seinen Bildungen: grotesk und intim, drohend und neckisch zugleich; reich an formell ungewöhnlichen Erscheinungen: Riesenintervallen, Paukenwirbeln mit Crescendo, Generalpausen und Generaltrillern. Das Trio bleibt durchaus zart, mädchenhaft im Blick und fröhlich einfach geschmückt.

Das Finale beginnt à la Musette wie die Bärensinfonie



A. Kuhacz weist nach, daß dieses, sowie das Thema vom Andante und vom Finale der vorhergehenden Es dur-Sinfonie in kroatischen Volksliedern vorkommen*). Obwohl die Prioritätsfrage nicht entschieden ist, spricht vieles dafür, daß sie Haydn daher entnommen hat. Gegen das sehr fröhliche Treiben, welches sich auf Grund dieses Themas im Finale entwickelt, bildet das bedeutsam ausgestaltete zweite Thema einen herrlichen Kontrast.



Es wirkt, als wenn ein glücklicher Mensch, mitten in der rauschenden Festesfreude, einen frommen und dankbaren Blick nach dem Sternenhimmel würfe, und erscheint uns als die Perle in der durch und durch genialen Sinfonie!

J. Haydn, Sinfonie Nr. 6 (Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 6 (G dur) wird mit einer Einleitung eröffnet, in welcher die »Jahreszeiten« ihren Schatten vorauswerfen. Das erste Allegro dieser Sinfonie ist knapp und gedrungen. Sein erstes Thema

---

*) Siehe darüber H. Reimann in Allg. Musik-Zeitung 1893, S. 525 u. ff.



läuft schon nach vier Takten aus dem üblichen leisen Anfang in den sausenden und brausenden Chor ein, der in den meisten Fällen bei Haydn das zweite Glied oder die Reserve des Hauptthemas zu bilden pflegt. Das zweite Thema, im Satz zu keiner Bedeutung gelangend, wird wieder mit einigen Geigenakkorden präludiert, die uns in die idyllische Sphäre der Harfen- und Guitarrenmusik versetzen. Die Durchführung ist knapp gehalten; das oben eingeklammerte Achtelmotiv liefert ihr den größten Teil des Materials. Der berühmteste Satz dieser Sinfonie ist das Andante. Sie heißt nach ihm die Sinfonie mit dem Paukenschlag, bei den Engländern »the surprise«. Haydn schließt hier eine sanfte, erst *p*, dann *pp* gehaltene Melodie mit einem kräftigen Akkord des vollen Orchesters, wie Gyrowetz*) behauptet, aus Schelmerei, wie Haydn selbst sagte**), um das Publikum mit etwas Neuem zu überraschen. Der an und für sich sehr billige Scherz gefiel ganz ungemein und ist wiederholt nachgebildet worden, u. a. von Carl M. v. Weber in der Ouvertüre seines ebenfalls für London bestimmten »Oberon«. Das Thema wird dann in vier Variationen durchgeführt, die ausgezeichnet untereinander verbunden sind. Besondere Aufmerksamkeit verdient der unvermutete Übergang nach Esdur in der zweiten und der schöne Gesang, welchen in der dritten Oboen und Flöten dem in den Geigen herschreitenden Hauptthema entgegenstellen. Die Coda hat wieder einschlummernden Charakter.

In dem sehr gestaltenreichen Menuett ist das Trio diesmal nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung behandelt. Seine anmutig hinflatternde Hauptmelodie tragen

*) Gyrowetz, Selbstbiographie S. 59.

**) Griesinger S. 55.

Violine und Fagott zusammen vor, eine Oktavverdoppelung, die Haydn namentlich in dem Menuett und in den zweiten Themen der Ecksätze auch in andern Formen gern anwendet. Die Heimat dieser Instrumentationsweise ist eine entschieden volkstümliche.

Das Finale gibt sich der fröhlichen Laune anfangs nur mit Vorbehalt hin: sein Hauptthema



hat einige sentimentale Elemente. In der Führung des Satzes ist die Überleitung zur Reprise bemerkenswert; das Hauptthema kommt einigermaßen unvermutet, aber als willkommener Retter aus Irrfahrt und Öde.
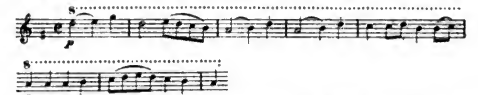
J. Haydn, Sinfonie Nr. 11 (Breitk. & H.).

Die 11. Sinfonie (Gdur) ist die sogenannte Militärsinfonie. Sie verdankt diesen Beinamen ihrem zweiten Satze: einem Allegretto, das auf Grund einer (von Haydn bearbeiteten) französischen Romanzenmelodie



ein inhaltreiches Tonbild entrollt, dem man kriegerische Unterlagen wohl ansehen kann. Es ist eine Art Abschiedsstimmung in der freundlich sinnigen Marschweise, welche die Chöre des Orchesters nicht müde werden einander zuzusingen. Dann kommt plötzlich das Thema in Moll; der Satz erhält einen Mittelteil, durch welchen große Schatten ziehen, der ernst stimmt und die Trauer streift: »Heute rot — morgen tod!« Unverkennbar ausgeprägt tritt der militärische Charakter des Satzes gegen den Schluß vor: Abendstimmung: die Romanze verklingt: Da ein Trompetensignal, das im Orchester augenscheinlich großes Aufsehen und Alarm erregt. In der Instrumentierung dieses Andante ist der große Apparat von Schlaginstrumenten für die besondern Tendenzen Haydns an dieser Stelle bezeichnend: Außer den Pauken: Triangel, Becken und große Trommel! Einen eigentlichen langsamen Satz enthält diese Sinfonie nicht, ähnlich wie Beethovens achte.

Der Hauptsatz beginnt nach einer prächtigen Einleitung, die auch eine Stelle pathetischer Erregung hat, mit folgendem Thema, von Oboen und Flöte allein vorgetragen:



Ehe es noch zu einem zweiten Thema kommt, passieren wir bereits Partien eigenartigster Erfindung. Die Stelle, wo nach der Reprise des Themas in der Dominant, Geiger und Bläser echt träumerisch unschlüssig mit den zwei Noten spielen und sich dann im Forte heroisch aufraffen, gehört dahin. Darauf unmittelbar setzt das zweite Thema, wieder wie von Guitarrenklängen präludiert, ein. Es ist eine Melodie von echtem Wiener Blut, die zum flotten Marsch einer Infanteriekolonne ganz gut paßt:



Dieses bis auf den Radetzkymarsch in der östreichischen Kunst- und Volksmusik immer wiederkehrende Thema läßt aber den Schwung nicht ahnen, der im Orchester losbricht, nachdem sich die Bässe der tändelnden Weise bemächtigt haben. Die Durchführung des Hauptsatzes ruht wesentlich auf diesem zweiten Thema und erhebt sich mit ihm ins Großartige. Der Menuett dieser Sinfonie nähert sich dem alten Stile und wiegt sich in schwerfälliger Grazie. Haydn schreibt ausdrücklich »Moderato« vor. Im Trio scheint sich ein Solopaar zu produzieren. Das Hauptthema des Schlußsatzes
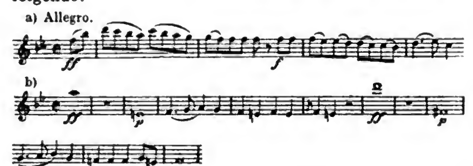


scheint auf leichten Scherz und Tändelei hinzudeuten. Haydn gibt ihm aber durch Modulationen und kontra-

punktische Umarbeitungen einen schwereren, energischen Charakter und flicht erregtere Szenen und Momente dunkler Spannung ein; alles mit wenigen Noten und in einer Kürze, die eine Meisterleistung an sich bildet. Die Militärsinfonie, die bis heute eine der beliebtesten geblieben ist, gilt in England als die Krone der Haydnschen Sinfonien, in London wurde sie binnen Jahresfrist siebenmal aufgeführt*).

J. Haydn, Sinfonie Nr. 12 (Breitk. & H.).

Die letzte Sinfonie in unserer ersten Gruppe, Nr. 12 (Bdur), beginnt ebenfalls mit langsamer Einleitung vor dem Allegro: Die beiden Themen des letzteren sind folgende:



Das erste setzt ausnahmsweise gleich stark und mit dem vollen Orchester ein und läßt dann das Piano nachfolgen. Das zweite Thema hat in dem Satze größere Bedeutung, als es durchschnittlich bei Haydn der Fall ist. Gleich sein erster Eintritt ist ungewöhnlich: es steht mit einem gewaltigen Schlage da, fertig wie aus der Erde emporgezaubert. An der Durchführung nimmt es einen wichtigen Anteil. Doch stehen ihm andere Motive hier ebenbürtig zur Seite; neben dem Achtelrhythmus des Hauptthemas noch das diesem folgende kurze Seitenmotiv:

An Reichtum und Mannigfaltigkeit des Materials zeichnet sich somit die Durchführung dieses Satzes aus und gestaltet ihn zu einem der imposantesten in bezug

*) C. F. Pohl: Haydn u. Mozart in London II, 233, 269, 289.

auf den Aufbau. Dem entspricht eine Fülle innerer Bewegung und Energie. Unter den Allegrosätzen Haydns, welche Beethoven zum Anknüpfen dienen konnten, muß dieser an erster Stelle genannt werden.

Der zweite Satz, von Haydn auch in einem Klaviertrio verwendet, mit folgendem Hauptthema



ist auffallend kurz. Mehrmals streift er das leidenschaftlichere und schwermütige Gebiet, zieht sich aber immer mit absichtlicher Eile und in genialen Wendungen auf das Ausgangsterrain der elegischen Träumerei zurück. Er gleicht einer Skizze.

In dem Menuett treten dem behäbigen Tanzcharakter des Hauptthemas



mehrfach beunruhigende Elemente gegenüber; namentlich ein pochendes Unisonomotiv bringt eine fast dramatische Bewegung in der Szene hervor. Das Trio sucht mit einer unwiderstehlichen, spezifisch Wienerischen Herzlichkeit zu beschwichtigen: Die Melodie, welche durch die chromatische Stelle ihre Signatur erhält, wird wieder in der Oktave von Oboe und Fagott zusammen gespielt.

Das Finale ist auf das Material eines sehr possierlichen, augenscheinlich der Volksmusik entnommenen Trällerliedchens gebaut:

Presto.

In seinem Anfangsmotiv bietet es Haydn Gelegenheit zu humoristischen Episoden, denen er freie Zwischensätze von zuweilen trotziger Kraft gegenüberstellt. Im ganzen ist dieses Finale eins der wechselvollsten und inhaltlich mannigfaltigsten.

J. Haydn, Sinfonie Nr. 3 (Breitk. & H.).

Von den Sinfonien der zweiten Gruppe gehört die Nr. 3 (Es dur) zu den schwächeren. Der erste Satz entbehrt der bei Haydn gewöhnlichen Inspiration und erscheint vorwiegend als ein Produkt der Arbeit. Seinen vergnüglichsten Teil bildet das zweite Thema



Im zweiten Satze, Adagio (G dur), wird ebenfalls das zweite Thema, mit folgendem Grundmotiv zum Hauptgedanken und gibt der Komposition einen hymnenartigen Ausdruck. Wenn bei Haydn die zweiten Themen hervortreten, so ist dies in den meisten Fällen eine nicht unbedenkliche Erscheinung. Seine besten Sätze sind vorwiegend diejenigen, wo er ein zweites Thema gar nicht braucht.
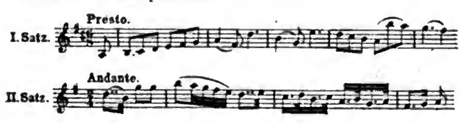
Der Menuett der Sinfonie erhebt sich in der Erfindung über die vorhergehenden Sätze. Er gehört zu der Gattung Haydnscher Menuette, welche den Übergang zum Scherzo Beethovens bilden. Noch höher steht das Finale, in welchem die gute Laune Haydns an dem folgenden kurzbeinigen Thema
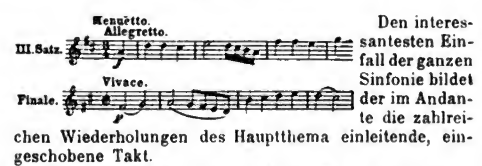


sich wieder in ihrer ganzen Frische aufrichtet. Namentlich an kostbaren Instrumentaleffekten ist der Satz reich.

J. Haydn, Sinfonie Nr. 4 (Breitk. & H.).

In der Sinfonie Nr. 4 (D dur) macht sich eine gewisse Gleichförmigkeit sowohl innerhalb der einzelnen Sätze als auch im Verhältnisse der Sätze unter einander geltend. Hier sind die Hauptthemen.





Den interessantesten Einfall der ganzen Sinfonie bildet der im Andante die zahlreichen Wiederholungen des Hauptthema einleitende, eingeschobene Takt.

J. Haydn, Sinfonie Nr. 5 (Breitk. & H.)

Die Sinfonie Nr. 5 (D dur) hat ebenso wie die vorletzte ihren schönsten Teil in der zweiten Hälfte. Mit dem Einsatz des Trio in dem Menuett, da wo die Bläser alle zusammen alarmierende Triolen anstinmmen, verläßt der Tondichter endlich die Idylle, in der er uns etwas lange festgehalten hat. Der bedeutendste Satz ist das Finale

Presto ma non troppo.

dessen Thema schon unverkennbar romantisch anklingt. Seine ersten 3 Noten bald wie ritterlicher Weckruf alles alarmierend, bald wie geheimnisvolle Stimmen aus Waldesdunkel erschallend, jetzt näher, jetzt ferner klingend — haben im Bau dieses Finale besondere Bedeutung. Es ist reich an Bildern; die Gruppe vor der Einführung des zweiten Thema in der Reprise gehört zu den phantastischsten Eingebungen. Ihre Pausen, Fermaten, ihre schnell abbrechenden Schlüsse geben der Erklärungskunst voll zu tun. Vor anderen trägt die Fröhlichkeit dieses Satzes ein männlich schönes Gepräge. Ganz am Schluß taucht Don Juans Bild auf: »Viva la liberta!«

J. Haydn, Sinfonie Nr. 14 (Breitk. & H.).

Die Sinfonie Nr. 14 (D dur) gehört der zweiten Gruppe vollständig an. Der erste Satz, dem ein leichtes Thema zu Grunde liegt:



kontrapunktiert einigemale strenger und verausgabt einen großen Vorrat gewaltig ausholender Gänge; er bleibt aber in seiner Fröhlichkeit etwas äußerlich und theatralisch. Das Andante:



schwärmt dahin wie vom Glück beflügelt; zuweilen bricht der Jubel mit Elementargewalt heraus, dann wieder zittert es in allen Gliedern wie von heimlicher Freude. Auch in dem dunkleren Mittelsatz, der ein Mollthema fugenartig durchführt, lebt ein schwelgender Klang. Der Schlußteil des Andante wird zum Konzert, wo den beiden Soloviolinen alle anderen Instrumente lauschen. Der Menuett ist von der aristokratischen Familie und neigt dem Zarten zu. Das Trio bringt reizende Soli der Flöte und des Fagotts, letzteres von der ersten Violine unterstützt. Das Finale ist ein Rondo mit folgendem kurzgeschürzten Hauptthema:

Vivace assai.

Namentlich die Solostellen der Violine, welche die Rückkehr in dieses Thema einleiten, sind von eigenartiger Wirkung.

Die drei übrigen Sinfonien (Nr. 7, 8, 9) nehmen eine Art Mittelstellung zwischen beiden Gruppen ein. In der Tendenz ihrer Hauptsätze, die dem Heroischen und Pathetischen zuneigen, haben sie etwas Gemeinsames und würden ohne weiteres den Sinfonien der ersten Gruppe anzureihen sein, wenn sie sich mit diesen an musikalischem Reichtum der Ausführung messen könnten. Die bedeutendste unter ihnen ist die Nr. 9 (C moll), wohl auch die bekannteste. Sie beginnt ohne Einleitung mit einem Thema, dessen Doppelnatur weniger auf eine Sonate als auf die freiere Form der Fantasie hinzuweisen scheint:

J. Haydn, Sinfonie Nr. 9 (Breitk. & H.).



In der weiteren Folge beschäftigt sich Haydn vorwiegend mit der erregten Hälfte desselben, beginnt aber, wie zur Entschädigung, die Reprise ohne diese. Eine große Bedeutung hat für diesen Satz das volkstümliche freundliche zweite Thema:



Es beschwichtigt die Stürme und herrscht in dem Wiederholungsteil des Allegro fast allein. Nach der ganzen Anlage weist der Satz auf eine frühere Periode von Haydns Sinfoniebehandlung hin, in die Zeit, wo Mozarts Einfluß zuerst zur Geltung kam. In einzelnen Stellen, z. B. dem oben angeführten Hauptthema des ersten Satzes, erinnert er ganz direkt an ein bestimmtes Werk des jüngeren Meisters: an dessen Cmoll Fantasie. Mozartsche Spuren zeigen auch das Andante cantabile und das Finale. Ersteres hat folgendes Thema:



welches in einer Reihe von Variationen ausgeführt wird, von welchen namentlich die düstere in Es moll hervorzuheben ist. Im Finale empfiehlt es sich für den Zuhörer, die ersten beiden Takte des Themas fest zu halten

Auf ihnen beruhen die zahlreichen Fugenbildungen des Satzes; die Melodie in ihrem vollen Umfange erscheint nur beim Abschluß größerer Gruppen. Der durch selbständige Aufführungen verbreitete Menuett ist in seiner Verbindung von Grandezza und Schalkheit ein Muster:
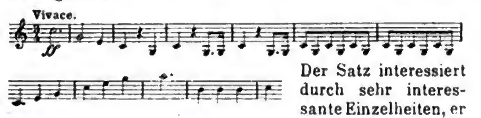




Ein ebenso anmutiges als schwieriges Solo des Violoncello bildet das Trio.

J. Haydn, Sinfonie Nr. 8 (Breitk. & H.)

Die Sinfonie Nr. 8 (B dur) hat ihren hervorragendsten Satz an zweiter Stelle: Es ist das Adagio cantabile, einer der wenigen langsamen Sätze in Haydnschen Sinfonien, der sich die idyllischen, an die Schäferpoesie anklingenden Elemente ziemlich fern hält. Wie das Largo der Gdur-Sinfonie Nr. 13 hat er entschiednen Hymnencharakter, folgendes Motiv ist der Hauptträger der andächtig gehobenen frommen Stimmung. Die Nebengedanken sind weniger bedeutend, ohne die Totalwirkung aber zu stören. Das Finale, dem folgendes Thema zugrunde liegt ist durchweg leicht gehalten. Nur ganz vorübergehend treten kräftigere Gestalten hinein. Im Hauptsatz, dem ersten Allegro, ist außer dem Hauptthema: noch ein an und für sich unscheinbarer Zwischengedanke: zu beachten, der beim ersten Male im Anschluß an das zweite Thema als Oboensolo auftritt. Das Mozartsche Gepräge, welches die Haltung des Allegro zeigt, ist ihm besonders aufgedrückt.

J. Haydn, Sinfonie Nr. 7 (Breitk. & H.).

In der Sinfonie Nr. 7 (Cdur) bestehen wieder, ähnlich wie in Nr. 1, engere Beziehungen zwischen Einleitung und erstem Allegro: das erstere eröffnende Motiv kehrt mit der schönen Harmonie, auf welcher es ruht, in letzterem wiederholt wieder, noch zuletzt in der Coda des Allegro, wo es zu einer selbständigen längeren Episode Veranlassung gibt. Das Hauptthema des ersten Satzes ist folgendes:



Der Satz interessiert durch sehr interessante Einzelheiten, er

nimmt aber im ganzen nicht den hohen Flug, den man nach einem solchen Anfang erwarten könnte, und erregt die Vermutung, daß Haydn für ihn wie auch für den Menuett dieser Sinfonie eine alte Mappe aus der Zeit aufgeschlossen habe, da er noch unter dem Einfluß der italienischen Schule stand. Denn in deren Stil gehört vor allem das Hauptthema. Bedeutender sind der zweite Satz, ein Variationenwerk mit folgendem Grundthema:

p dim. pp

in dem die stereotype Wiederholung der Schlußformel: ganz eigentümlich wirkt, und das Finale, einer der gelungensten Rondosätze, die wir von Haydn besitzen. Das Hauptthema, welches immer, so oft es wiederkehrt, vom frischen überrascht und ergötzt, ist folgendes:

Presto assai.

p

Namentlich am Schluße dieses Finales zeigt Haydn noch einmal die ganze Größe seiner Gestaltungskraft und leitet das harmlose Motiv flugschnell aus dem Anmutigen ins Neckische und ins Erhabene und durch eine Fülle von Regionen, wie sie nur ein großer Humorist zugleich beherrscht.
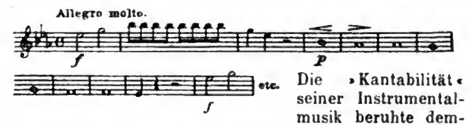
In neuerer Zeit sind »Beethovenabende«, Orchesterkonzerte, in denen lediglich Beethovensche Sinfonien gespielt werden, in Aufnahme gekommen. Auch Haydnabende und Haydnmatineen sind möglich und können sehr genußreich sein, sie dürfen sich aber nicht auf Sinfonien beschränken. Denn so sehr seine Sinfoniemusik anregt, so füllt sie doch die Seele nicht, sie bedarf einer Ergänzung. Dem 18. Jahrhundert brachte diese Ergänzung W. A. Mozart: Haydn hat der Sinfonie ihr neues Gebäude errichtet; aber von dem Geiste, der hineinzog, ist ein wichtiges Stück Mozarts Eigentum.

Mozarts Sinfonien.

Es sind die Ecksätze der Sinfonie, die Allegri, an denen Mozart eine Reform vollzog. Sie erstreckte sich nicht wie die Haydns auf die Entwicklung, Durchführung und Ausnützung der Themen, sondern sie betraf die Themen selbst. In sie führte er ein Element ein, welches die Zeitgenossen als ein »cantabiles« bezeichnen. Was das heißen soll, versteht man sehr leicht, wenn man das Hauptthema im ersten Satz der bekannten D dur-Sinfonie Mozarts (Nr. 38 der neuen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel) oder das entsprechende in seiner Es dur-Sinfonie (Nr. 39 ebendaselbst) mit irgend einem ersten Allegrothema des letzten Haydn vergleicht. Hier immer rasche, vorwärts eilende Rhythmen, muntere, zuweilen leidenschaftliche Themen; immer bestimmte und fertige Äußerungen einer aktiven, positiv kräftigen Stimmung. Dort, bei Mozart: verweilende, sich ausbreitende Motive, in denen eine schwere Empfindung nach Ausdruck ringt, das Pathos eines vollen Herzens, welches die Formen des menschlichen Gesangs bald fest ergreift, bald nur für einen kurzen Moment zu streifen scheint. Diese, im höheren, im Schillerschen Sinne, sentimentalen Elemente des Seelenlebens waren der älteren Instrumentalmusik selbverständlich nicht fremd, aber sie wurden dort in der Regel für sich gehegt und blieben vorzugsweise auf die langsamen Sätze beschränkt; in den lebhafteren erhielten sie höchstens Nebenplätze. Nach der Meinung vieler machte sich daher Mozart einer Stylvermischung schuldig, indem er jene sentimentalen Elemente in die Hauptthemen und an andere wichtige Stellen der Allegri hineinzog, und noch der verdiente Nägeli nannte den Meister wegen jener Kantabilität, durch die ein Beethoven mit vorbereitet wurde, einen »unreinen Instrumentalkomponisten«. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war jedoch auch in der Musik die Zeit mancher wohlgeglückten und heilsamen Stylvermischung. In der ernsten Oper Gluck, in der komischen Piccini, Galuppi, Guglielmi, in der Instrumentalmusik Ph. E. Bach und in einem bestimmten Umkreise auch J. Haydn! Mozarts

Kantabilität entsprach aber auch einer geistigen Strömung des 18. Jahrhunderts, die dem Optimismus des spätern Haydn mindestens die Wage hielt. Auf Haydns Seite: der Adel und ein absterbendes Geschlecht, auf der Mozarts das junge aufstrebende Bürgertum, die Führer der Literatur, Kunstwerke wie Clavigo, Räuber, Kabale und Liebe, wie Hogarths Bilderzyklen. In der Sehnsucht nach einer gerechteren und vollkommneren Welt kam der Pessimismus der Aufklärung mit dem gläubigen Christentum zusammen, berührte sich — ohne es zu wissen — Mozart mit dem ihm verhaßten Voltaire. Mozart steht als Vertreter der kantabilen Richtung bereits in seiner ersten Sinfonie vor uns, die er als achtjähriger Knabe schrieb. Das Hauptthema ihres ersten Satzes ist so eine »Mischung« von Ritterlichkeit in den ersten Takten und frommem Kirchenklang im Nachsatz:

W. A. Mozart, Es dur-Sinfonie (Nr. 1 der G.-A.).



Die »Kantabilität« seiner Instrumentalmusik beruhte demnach in allererster Linie auf individuellen, angebornen und ererbten Anlagen. Zeigt sie sich ja doch auch, wenn schon viel schwächer, in den Kompositionen des Vaters: Leopold Mozart, den wir überdies aus den Briefen als einen bigotten Mann und argen Pessimisten kennen. Glücklicherweise hält jedoch bei Wolfgang Mozart den weltflüchtigen Elementen eine starke »Frohnatur« köstlichster Art und eine unversiegliche lebensfrohe Jugendfrische immer die Wage. Der Priester, der Weltweise in ihm wird stets von dem Kavalier begleitet; wie ein neuer Minnesänger repräsentiert Mozart auch die besten Adelselemente seiner Zeit. Daher die unübertreffliche, die unerreicht harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst. Freilich in seinen Sinfonien ist sie nicht überall zu finden, sie zeigen zum großen Teil, daß Mozarts Herz

für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug. Von den 49 Sinfonien Mozarts, die Köchels Verzeichnis nachweist, besaßen wir bis vor kurzem nur 11 im Druck und zwar in der sogenannten alten Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, die zu diesen noch eine zwölfte, aber unechte hinzufügte. Diese Zahl ist durch die neue monumentale Gesamtausgabe*) der Werke Mozarts jetzt auf 47 vermehrt worden. Der Zuwachs besteht größtenteils aus Jugendarbeiten**), unter denen allerdings mehrere: z. B. die G moll-Sinfonie aus dem Jahre 1772, die in A dur von 1773, die 3 D dur-Sinfonien Nr. 4, 17, 20, die B dur-Sinfonie Nr. 24, die C dur-Sinfonie Nr. 28 der Gesamtausgabe mehr als bloß biographisches Interesse haben. Aber es dauert verhältnismäßig lange, es kommt die Zeit der »Entführung aus dem Serail« heran, ehe Mozart als Sinfoniker gleichmäßig bedeutend und eigentümlich wird. Die Mehrzahl seiner früheren Sinfonien sind Durchschnittsarbeiten mit interessanten Einzelzügen und hübschen Einfällen; am reizendsten äußert sich sein kindliches Wesen in den Andantes und Schlußsätzen. Ein Teil dieser Jugendarbeiten zeigt in der Aufnahme des Menuett und in der Themenbildung den Einfluß der Wiener Schule, die Mehrzahl aber folgt dem Vorbild der italienischen Theatersinfonie, wie sie ungefähr Hasse behandelte. In den weitausholenden Einsätzen, in der Allgemeinheit der Gedanken, in der dahinrauschenden, an Figuren und glänzenden Gängen reichen Rhetorik gleichen sie Festreden. Manche haben aber von dieser Abkunft auch einen Vorzug. Das ist ein hoher, weihevoller Grundton. Jedermann kennt ihn aus der Majestät der Jupitersinfonie, die in Bezug auf diese Eigenschaft keineswegs allein steht, sondern gerade darin in den Jugendsinfonien Mozarts zahlreiche Vorläufer hat.

Es gibt noch unter den seit langer Zeit bekannten Sinfonien Mozarts solche, die gar nichts Individuelles

---

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**) Detlef Schultz: Mozarts Jugendsinfonie. Leipzig 1900.

Mozart, D dur-Sinfonie, »Pariser« (Nr. 31 der G.-A.).

haben. Dahin rechnen wir die D dur-Sinfonie Nr. 31, welche in der äußern Geschichte Mozarts eine gewisse Bedeutung hat. Mit ihr glanbte Mozart in Paris Position fassen zu können. Er schrieb sie für die dortigen Concerts spirituels des Direktor le Gros (i. J. 1778) und fand damit großen Beifall. Sie beginnt:



Die ersten drei Takte bilden den berühmten »premier coup d'archet«, auf welchen die Franzosen so stolz waren. Das war nichts weiter als der gemeinsame Einsatz des gesamten Orchesters, der allerdings bei der außerordentlich vollen Besetzung des Streicherchors einen Effekt machte, dessen Natur die Pariser Dilettanten einer besondern Überlegenheit in der Präzision zuschreiben wollten. Diesen coup d'archet hat Mozart im ersten Satze weidlich ausgenutzt und ihm noch eine Reihe ähnlicher dynamischer Raritäten beigesellt, wie er sie selbst nagelneu aus der Mannheimer Kapelle mitgebracht hatte. Das allgemeine Crescendo auf einem einzigen Akkord spielt darunter eine große Rolle. In der Entwicklung des Stimmungs- und Gedankenmaterials herrscht, obwohl Mozart in dieser Sinfonie dem »langen Geschmack« ausweichen wollte, eine große Umständlichkeit. Das Andante ist ganz achtzehntes Jahrhundert; nur eine stolze Unisonofigur der Streichinstrumente unterbricht die Ruhe dieser Gessnerschen Idylle. Das Finale fängt ausnahmsweise einmal so an, wie Haydn in der Regel seine schnellen Sätze einzusetzen pflegt: die erste Periode leise und dann ein tüchtiges Forte. »Weil ich hörte« — schreibt Mozart an seinen Vater — »daß sie alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ichs mit den
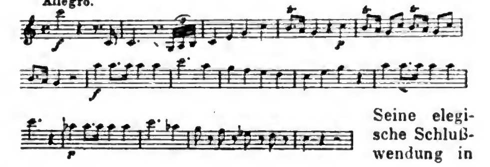
zwey Violinen piano nur acht Takte an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beim Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und in die Hände zu klatschen war eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrornes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.«

Man kann die Sinfonien Mozarts in solche teilen, bei denen der Ouvertürencharakter vorwiegt, und in eine andere Klasse, welche sinfonisch in der modernen Bedeutung des Wortes genannt werden können. Daneben gibt es noch eine kleinere Gruppe, welche den Kassationen und andern suitenartigen Gelegenheitsmusiken nahesteht. Zu letzterer gehört die Sinfonie (in D) Nr. 8 der alten Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Sie hat 5 Sätze, unter ihnen zwei Menuetts, die durch ein sehr langes Andante getrennt sind. Es ist eine Komposition, die ganz und gar nichts Mozartsches hat und durch ihren altväterischen Charakter Zweifel erregt bezüglich der Echtheit.

Mozart, D dur-Sinfonie Nr. 8 (B. & H.).

Es gibt dann noch eine Übergangsklasse, bei der die Hauptthemen des ersten Satzes beide festlich dekorativ und ouvertürenmäßig gehalten, aber durch gesangvolle und oft breit ausgeführte Nebenmotive in der Wirkung beschränkt sind. Unter den bekannteren Werken Mozarts gehört zu dieser Klasse die Salzburger C dur-Sinfonie von 1780 Nr. 34 der Gesamt-Ausgabe. Allerdings verläßt bei ihr das Hauptthema das Ouvertürengebiet:

Mozart, C dur-Sinfonie Nr. 34 (G.-A.).



Seine elegische Schlußwendung in

das Moll weist über die Mozartsche Zeit sogar hinaus. Das zweite Thema aber trägt das Gepräge der der Ouvertüre unbekannten Kantabilität ganz besonders stark.



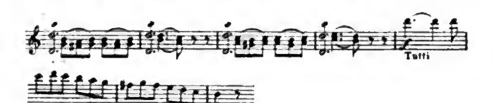
Nur die Durchführung widerstrebt in ihrer Ungebundenheit und in ihrem starken Verbrauch neuen und verschiedenen Ideenmaterials den neuen sinfonischen Bedingungen. Interessant ist im Bau dieses ersten Satzes die doppelte Reprise des Hauptthemas.

Das Andante ist ein echter Mozart:

Die resolute Schlußwendung zum Männlichen kennzeichnet ihn. Im Finale, einem rauschenden Allegro im 6/8-Takt mit folgendem Anfang:

Allegro viv.

herrscht die energische, dramatische Bewegtheit der Jupitersinfonie: Stellen, wie die folgende, geben einen Begriff von der Deutlichkeit des instrumentalen Dialogs und dem bilderreichen Charakter dieses Finale:



Mozart, B dur-Sinfonie Nr. 33 (G.-A.).

Noch entschiedeneren Sinfoniencharakter als in der vorhergenannten haben die Themen im ersten Satze der Bdur-Sinfonie Nr. 33, die im Jahre 1778 zu Salzburg geschrieben ist. In dem Hauptthema ist keine Spur mehr von der Ouvertürenfeierlichkeit früherer Sinfonien, es zieht voll Haydnschen Geistes daher, zum Malen deutlich eine Originalfigur aus einem lustigen Genrestück:



Ganz Zärtlichkeit und muntere Anmut tritt ihm dann seine Gefährtin entgegen: Die Durchführung kümmert sich um das liebenswürdige Paar leider nicht. Sie bringt ein anderes, in der Kunstmusik seit der Niederländischen Schule heimisches Lieblingsthema Mozarts welches ihm zum ersten Male in seiner F dur-Messe vom Jahre 1774 erschienen ist und dem er später in der Jupitersinfonie einen weit sichtbaren Ehrenplatz zuwies. Eine andere Vorausnahme der Zukunft bietet dieselbe Durchführung in einer Übergangsepisode, welche in Melodie und Harmonie auf einer Wendung ruht, die mit der Zauberflöte und dem Terzett der drei Damen weltbekannt wurde. Nach einem weichen Andante folgt ein Menuett, der schärfer als die vorhergehenden in großen Intervallen und festen Rhythmen die Züge zum Ausdruck bringt, welche Mozart für diese Tonstücke mit Vorliebe einhält. Mozarts Menuetts lehnen sich durchschnittlich mehr an die alte Schule an als die Haydns. Sie sind nicht so witzig und nicht so beweglich, als die letzteren, ihr Humor ist schwerer, zuweilen finster, streift auch wohl ans Groteske. Immer aber trägt ihn ein kraftvolles Element. Das Finale ist die Krone des Ganzen: ein Erguß bacchantisch dahinstürmender, aber gutmütiger Heiterkeit. Jugendliche, ritterliche Männergestalten sind die Führer dieses fröhlichen Schwarms, dem alles zuzuströmen scheint vom Adel und vom Volk, was Fröhlichkeit im Blute fühlt. Bleibt der Zug einen Augenblick bei einem schönen Auge stehen, so braust er dann nur um so flotter weiter. Im Hauptthema:

Presto assai.

erkennt man unschwer Fleisch und Blut aus dem Eröffnungssatz der Sinfonie. Unter den zahlreichen Seitenthemen verdient namentlich die drollige volkstümliche Gruppe hervorgehoben zu werden, welche die Bläser

(Oboen und Fagott als Anklang an das alte Trio), bald nachdem das zweite Thema passiert ist, aufstellen:

Die unvermuteten *f* darin weisen auf Mannheim.

Äußere Veranlassungen haben wahrscheinlich sehr stark auf die Haltung eingewirkt, welche Mozart den Hauptsätzen seiner Sinfonien gab. Wie die Haydnsche Sinfonie aus einer Kreuzung mit der Suite hervorging, so scheint man am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Österreich überhaupt den Begriff der Sinfonie nicht so streng genommen und ihn auf mehrsätzige Orchestermusik jeglichen Charakters angewendet zu haben. So erklärt sich bei Mozart das scheinbare Schwanken in den Grundsätzen und in seiner Entwicklung als Sinfoniekomponist. Der eben betrachteten B dur-Sinfonie folgt eine Arbeit, die D dur-Sinfonie Nr. 35, die zum Teil wie eine Art Rückfall in den Serenadenstil aussieht. Sie ging auch aus einer Serenade, einer Festmusik hervor, die eine freudige Feierlichkeit in der mit Mozarts in freundschaftlichen und musikalischen Beziehungen stehenden Familie Hafner in Salzburg schmücken half. Als Serenade begann sie mit einem Marsch und hatte zwei Menuetts. Als sie nun Mozart in ein Wiener Konzert als Sinfonie brachte, strich er den Marsch und den einen Menuett. Aber ihrem jetzigen ersten Satz ist das unbestimmte Pathos geblieben, welches solche musikalische Gelegenheits- und Festdichtungen in der älteren Zeit einzuhalten pflegten. Dieser erste Satz hat nur das eine erstaunlich groß ausholende Thema:

Mozart, D dur-Sinfonie Nr. 35 (G.-A.).

Allegro con spirito.

welches mit einer außergewöhnlichen kontrapunktischen Konsequenz durchgeführt wird. Gewiß wußte Mozart, daß die Arbeit vor Kenner kam. Das Andante gleicht einem dramatisierten Liede, seine simple Grundgestalt:

wird bald durch Zwischensätze, in denen es sich wunderbar und heimlich regt, verdrängt, bald durch Zutaten der Dynamik und Harmonie, durch Akkompagnement und wechselnde Seitenglieder mächtig gehoben. Menuett und Trio sind einfach, aber wirksam kontrastierend. Das Finale zeigt in seinem Hauptthema eine starke Verwandtschaft mit Osmins »Ha, wie will ich triumphieren«. In der Tat schrieb auch Mozart diese Sinfonie i. J. 1782 mitten unter den drängenden Nacharbeiten der »Entführung«.

Zeigt sie schon in den Allegrosätzen Haydnsche Elemente, in dem ersten bezüglich der Durchführung, im letzten in der thematischen Erfindung selbst, so trägt die nächste Sinfonie (Nr. 36, C dur) den Haydnschen Einfluss noch offener zur Schau. Unter den Musikern ist dieses Werk als »Linzer«-Sinfonie bekannt. Wahrscheinlich ist es diejenige Sinfonie, welche Mozart i. J. 1783, auf der Durchreise durch Linz begriffen, in kurzer Zeit für den dortigen Musikverein komponierte. Nicht eben tief, aber ein liebenswürdiges frisches Werk, erfreut sie den Musikfreund durch vielfache Vorklänge der größten Zeit des Meisters und deren Hauptschöpfungen: Don Juan und Jupitersinfonie, und durch Klangwirkungen, welche ebenso durch ihre Eigenart wie durch ihre Einfachheit frappieren. Wir machen in letzterer Beziehung namentlich auf die Bläserharmonien im ersten Satze aufmerksam. Die Hauptthemen der Sinfonie sind:

Mozart, C dur-Sinfonie, »Linzer«, Nr. 36 (G.-A.).
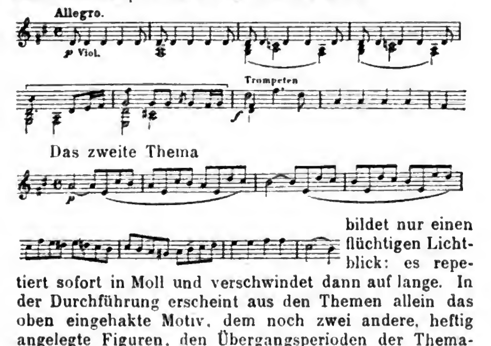




Haydn merkt man im ersten Satz: außer in der langsamen, träumerisch gedankenvollen Einleitung, namentlich in der Durchführung, die hier in Haydns Weise eingehender bei demselben Motive bleibt und aus ihm entwickelt. Dieselbe Methode finden wir im Andante. Dann sind auch noch kleinere Züge Haydns nachgebildet: die Einsätze der Allegri vom *p* zum *forte* schreitend: kecke, überraschend in der Modulation wechselnde Periodenanfänge: Haydnsche Lieblingswendungen der Melodie, wie der Schluß des Themas im Andante: Eigenheiten der Instrumentierung, wie im Trio die Verdoppelung der Melodiestimme: in der Dynamik unerwartete Akzente und Gegensätze. Es ist aber noch genug von Mozarts besonderem Wesen in dieser Sinfonie. Nicht bloß in der Gesamthaltung, in dem ihm eigenen raschen, kräftig elastischen Schritt kommt es zum Ausdruck; wir können es bis in seine kleinen charakteristischen Geberden und Angewohnheiten hinein verfolgen. Sein beliebtes chromatisches Überleitungsmotiv: kommt wiederholt vor. Zwischen dieser C dur-Sinfonie und der ihr folgenden Nr. 38 (D dur) liegt ein Zeitraum von drei Jahren und eine künstlerische Entwicklung Mozarts, die wir in das eine Wort »Figaros Hochzeit« fassen wollen. Mit dieser Sinfonie ist Mozart als Sinfoniker eine fertige Größe. In ihr und den ihr folgenden Schwestern — es sind leider nur drei — steht er in bestimmter und abgeschlossener Individualität vor uns: in der ihm ganz eigenen Mischung von Kindlichkeit und Ernst, ein Meister, dessen Geiste sich die Form gebeugt hat, ein Mensch, dessen Anmut und Liebenswürdigkeit die Tiefe und den Reichtum seines Seelenlebens mehr zu verhüllen als zu offenbaren suchen. In der Form zeigen die vier letzten Sinfonien eine Wandlung vollbracht, die sich in etlichen früheren Werken bereits vorbereitete. Sie betrifft die Methode in dem Durch-

führungsteil des ersten und letzten Satzes. Wenn hier Mozart in den früheren Sinfonien vorwiegend ganz neues Gedankenmaterial aufwarf, so nähert er sich jetzt dem Haydnschen Weg und nimmt Themen und Motive aus dem ersten Teile des Satzes. Eigen ist ihm dabei, daß er nicht die eigentlichen Hauptthemen, sondern Nebenmotive aus Seiten- und Übergangsgruppen benutzt und sich bei sekundären Ideen ausruht und sammelt. Diesen außerordentlich merkwürdigen, man kann sagen scheuen Zug hat er einzig bei der subjektivsten seiner Sinfonien, der berühmten Gmoll-Sinfonie, aufgegeben.

Mozart, Ddur-Sinfonie Nr. 38 (G.-A.).

Die Ddur-Sinfonie Nr. 38 (geschrieben für die Wiener Winterkonzerte im Dezember 1786) hat eine bedeutende Einleitung: im Tone freundlicher Ahnung beginnend, in der Mitte düster, zum Schlusse über Seufzer und Bitten in demütige Resignation einlenkend. Der Allegrosatz ist zwischen eine fragend bange Stimmung und die Regungen eines ringenden Kraftgefühls geteilt. Diese Momente treten schon im Hauptthema direkt nebeneinander:



Das zweite Thema

bildet nur einen flüchtigen Lichtblick: es repetiert sofort in Moll und verschwindet dann auf lange. In der Durchführung erscheint aus den Themen allein das oben eingehakte Motiv, dem noch zwei andere, heftig angelegte Figuren, den Übergangsperioden der Themagruppe entnommen:



zur Seite treten. Es herrscht unter ihnen die engste Reibung: das eine kommt nie ohne das andere, und wie in der Mehrzahl der späteren Instrumentalwerke Mozarts geschieht die ganze Ideen- und Formenentwicklung nach den Prinzipien des doppelten Kontrapunkts. Ein Höhepunkt oder ein Resultat dieser Ideengärung ist nicht zu bemerken, der Schluß zieht sich wie tastend und suchend nach dem Hauptthema zurück, welches vor der eigentlichen Reprise in harmonischen und melodischen Umstellungen erscheint, die einen feinen poetischen Zug bedeuten. Ein Merkmal der letzten Sinfonien Mozarts ist der engere Anschluß in den Charakteren der einzelnen Sätze. Diesen Zusammenhang zeigt unsere Ddur-Sinfonie besonders stark. Wie er innerhalb des ersten Satzes die Gestaltung und das Wesen von Einleitung und Allegro beeinflußt, so bestimmt er auch das Verhältnis dieses ersten Satzes zum Andante. Schon im Hauptthema dieses Andante

Andante.

ist die Verwandtschaft zu erkennen. In ihm liegt noch etwas von der gedrückten Stimmung, mit welcher der erste Satz begann; nur die Nuance ist eine mildere. Mit dem Seitenmotive das in der Entwicklung des Satzes eine bedeutende Stelle einnimmt und gern in kanonischer Stimmführung erscheint, strebt das Andante freundlichen Regionen entschiedener zu. Durch das energische und finstere Gegenthema kommt der energische und dramatische Charakter, der dem ganzen Satz eigentümlich ist, äußerlich am deutlichsten zum Ausdruck. Er beherrscht den Geist des ganzen Satzes in dem Grade, daß alle die Stimmung aufklärenden und freundlichen Abschnitte nur Versuche bleiben. Daraus erklärt es sich, daß das süße zweite Thema des Andante (in Ddur)

auf dessen Verlauf nicht die geringste Wirkung übt. Ihre größte Macht entfalten die dunklen Seelenmächte in der Durchführung, wo sie selbst das Hauptthema ins Trübe und Bange (D moll, E moll) wenden. Der Schluß ist überraschend in seiner sich still verlierenden Form sowohl als in dem halb humoristischen Ausdruck. Daß diese D dur-Sinfonie auf die alte dreisätzige italienische Form zurückgreift, scheint kein Zufall zu sein, sondern das ist ein Ergebnis der Innerlichkeit dieser Musik, der Stärke und Echtheit, mit der sie die Spannung des Gemüts widerspiegelt. in der sich Mozart zur Zeit dieser Komposition befand. Ein Menuett, der Tanzsatz des äußerlichen Herkommens wegen, wäre Mozart in jenen Stunden mehr als bloße Verirrung des Stils, wäre ihm eine Lüge gewesen. Eine Szene der Gemütlichkeit paßt in das Seelenbild, das diese Sinfonie gibt, nicht; eher geht es mit einem gewaltsamen Humor. Ihm wendet sich der Schlußsatz zu. Sein Hauptthema soll und will Fröhlichkeit bringen, zum Aufraffen helfen.



Über Abschnitte der Nachdenklichkeit und stürmischen Erregung gelangt die Darstellung zu dem zweiten Thema (in A dur), das mit einem Anflug von Resignation ein fröhliches Behagen, eine Art Glück in der Beschränkung ausspricht. Die Kämpfe, die der Ideengang der Sinfonie erwarten läßt, sind in der Durchführung und im ersten Teil der Reprise enthalten, indesseu mehr nur angedeutet als vorgeführt. Schon hieraus ergibt sich, daß das Finale an Ursprünglichkeit und seelischer Macht die beiden ersten Sätze nicht erreicht.

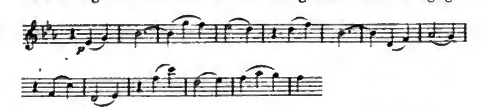
Die drei letzten und berühmtesten Mozartschen Sinfonien entstanden anderthalb Jahre nach dieser D dur-Sinfonie und zwar in der Reihenfolge: Es dur (26. Juni) G moll (25. Juli) und C dur (10. August 1788).

Mozart, Es dur-Sinfonie (»Schwanengesang«) Nr. 39 (G.-A.).
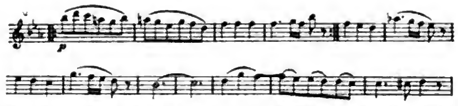
Die Es dur-Sinfonie (Nr. 39), welche, wir wissen nicht von wem, den Beititel »Schwanengesang« erhalten hat, ist unter den letzten Sinfonien Mozarts, vielleicht unter seinen sämtlichen Sinfonien, die Haydn am nächsten stehende. Sie ruft das Bild dieses Vormeisters nicht bloß in formalen Nachbildungen wach, sondern namentlich durch das geistige Lebenselement, welches sie bewegt. Sie ist entschieden dem Frohsinn gewidmet, und wenn wir sie als Ausdruck von Mozarts persönlicher Stimmung betrachten dürften, so war die Zeit, wo er diese Sinfonie schrieb, eine sehr glückliche.

Die Einleitung des ersten Satzes beginnt in Pracht und Spannung. Ganz am Schlusse nur kommt ein schwermütiger Don Juan-Klang:

Das Allegro stellt ihm ein beruhigendes Bild entgegen:



Der Wiederholung dieses freundlich zusprechenden Gesangs folgt das Haydnsche Forte: Es ist der Ausdruck stolzen Kraftgefühls, welches von nun an im Satze herrscht. Er ist eine Art Mozartscher Eroica, zwar ohne Kampf und Sturm; aber in dem knappen, energischen, wuchtigen, bis zum Herausfordernden hingehenden und doch immer der Selbstbeherrschung sichern, männlichen Ausdruck der Freude liegt etwas entschieden Heldenmäßiges. Was Haydnsch ist im Satze, das erscheint aus dem Klangregister des Jünglings auf die Stimme des Mannes übertragen. Die tändelnd anmutigen Elemente sind ferngehalten. Der in glücklicher Erinnerung schwelgenden Schwärmerei ist ein dunkler Ton beigemischt:



so lautet das zweite Thema in bedeutsamer Kantabilität. Für die Durchführung, welche sehr kurz ist, hat folgendes Nebenmotiv Wichtigkeit

Mit einer Generalpause wird sie abgebrochen, und in der genialen Kürze, mit welcher Mozart an diesem Punkte häufig verfährt, leiten 3 Takte der Bläser in die Reprise über. Dem zweiten Satze der Sinfonie, dem Andante, liegt folgendes Hauptthema zugrunde

Andante.

in seiner marschartigen Natur an Haydnsche Vorbilder erinnernd. Im zweiten Teile stellt ihm Mozart zunächst ein heftiges Motiv entgegen, das den Frieden des Satzes wiederholt in Frage stellt. Nach Abschluß dieser F moll-Episode beginnen die Bläser ein beschwichtigendes Sätzchen, das in seiner harmonischen Einführung und in seinem imitatorischen Stile sich außerordentlich eindrucksvoll bemerklich macht. Der Menuett setzt sehr kräftig ein:

Allegretto.

mit prächtiger Ausnutzung der Natur der untern Violinsaiten. Das Trio, von der Klarinette gesungen und geschwärmt, ist eine der lieblichsten Idyllen, die musikalisch gedichtet worden sind. Das Finale, über folgendes Thema gebaut:



ist Haydnsch im Material und im Geist, neckisch, leicht, scherzend und tändelnd. Auch die Überraschungen mit Generalpausen, dynamischen Kontrasten, plötzlicher

Rückkehr des Themas fehlen nicht. An einzelnen Stellen klingen uns spezifisch Mozartsche Töne entgegen; aber es sind nur kurz eingeworfene Motive. Zur Ausgestaltung eines zweiten Themas kommt es nicht; vielmehr wird der ganze Satz mit jenen wenigen Grundtakten bestritten, welche oben zitiert sind. Es ist nicht genug zu bewundern, welches bunte Leben Mozarts Kunst und dramatische Phantasie ihnen abgewinnt. Es tummelt sich in diesem Finale wie auf den Marktbildern der niederländischen Schule: die komischen Gruppen umsteht und belohnt eine lebendige, froh erregte Menge mit fortreißendem Gelächter; die Komik ist von der feinsten Art bis zur unfreiwilligen vertreten, und auch der derberen Lustigkeit der Volksmasse ist ein Plätzchen mit eingeräumt. Siehe im ersten Forte die plump drollige, dem Anfang des Menuetts verwandte Fröhlichkeit der Bässe:
Wie mit einem plötzlichen Windstoß ist der ganze Karneval verschwunden.

Mozart, G moll-Sinfonie Nr. 40 (G.-A.).
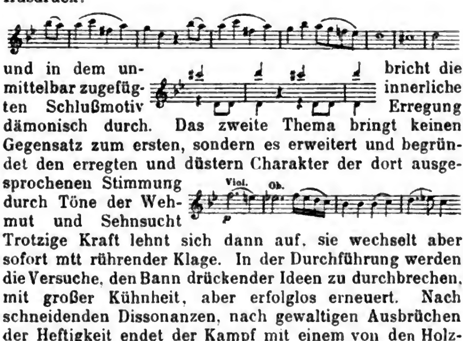
Im direktesten Gegensatz zu dieser Esdur-Sinfonie steht die in G moll in Bezug auf Inhalt. Man kann nur wünschen, daß Mozart einen solchen seelischen Kontrast, wie er ihn in diesen beiden Werken innerhalb Monatsfrist darstellte, nicht auch persönlich an seinem eignen Schicksal hat durchleben müssen. G moll ist eine Tonart, die bei Mozart immer etwas Besonderes zu bedeuten hat. Wir denken an das Klavierquartett und an das Quintett. Aber hier in dieser G moll-Sinfonie vom Jahre 1788 ist er doch noch anders, als er jemals vorher gewesen. Eine dergleichen leidenschaftliche Hingabe an eine einseitige Stimmung und noch dazu an eine so düstere, kommt in der ganzen Kunst überhaupt nur selten, sie kommt bei Mozart nicht wieder vor. Vielen erscheint allerdings heute dieses Werk in Bezug auf seinen Ausdruck gar nicht weiter der Rede wert, denn es ist Jahrzehnte lang in Zwischenaktsmusiken geschmacklos verbraucht worden. Aber noch im Jahre 1802 wird diese Sinfonie von Leipzig aus eine »schauerliche« genannt.

Diese Bezeichnung kommt der eigentlichen Natur der Gmoll-Sinfonie vielleicht doch näher als die imitierte Begeisterung, mit welcher neuere Mozartverehrer uns immer wieder und immer wieder nur auf die Anmut des Werkes aufmerksam machen.

Es ist wohl nicht bloß zufällig, daß die Gmoll-Sinfonie keine Einleitung hat. Mozart steht hier sofort mitten in der Sache drin:
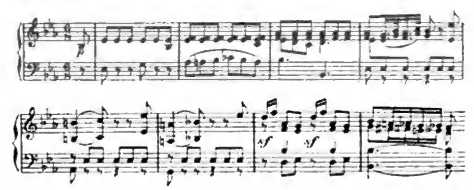


Das ist allerdings anmutig in der Form, aber in ihrem Verhältnisse zum Inhalt erinnert diese Form an das bekannte Wort von der »guten Miene zum bösen Spiele« Der tiefere Zug des Leidens, welcher sich schon in dem Sextenschluß des ersten Abschnitts vom Thema verrät, kommt in der Nachsatzperiode noch deutlicher zum Ausdruck:



und in dem unmittelbar zugefügten Schlußmotiv bricht die innerliche Erregung dämonisch durch. Das zweite Thema bringt keinen Gegensatz zum ersten, sondern es erweitert und begründet den erregten und düstern Charakter der dort ausgesprochenen Stimmung durch Töne der Wehmut und Sehnsucht

Trotzige Kraft lehnt sich dann auf, sie wechselt aber sofort mtt rührender Klage. In der Durchführung werden die Versuche, den Bann drückender Ideen zu durchbrechen, mit großer Kühnheit, aber erfolglos erneuert. Nach schneidenden Dissonanzen, nach gewaltigen Ausbrüchen der Heftigkeit endet der Kampf mit einem von den Holzbläsern gedeckten kleinlauten Rückzug in die Reprise. Bemerkenswert ist, daß in dieser Durchführung alles

thematisch ist, ein bei Mozart ganz seltener Fall. Er greift weder zu neuen Motiven, noch zu Gängen und Passagen, die Phantasie bleibt an das erste Thema gefesselt. Das Andante hat zum Hauptthema folgendes Sätzchen:



Sein zögernder, immer wieder ansetzender Aufbau kündet den suchenden und fragenden Grundcharakter des ganzen Satzes an. Das nächste Gegenmotiv, welches ihm Mozart zuschickt, stellt sich kraftvoll einsetzend in den Weg und verflattert ebenfalls bei seinem zweiten Schritt

Seine Zweiunddreißigstel-Figur bildet mit dem Achtelmotiv des ersten Themas im Satze zahlreiche sinnvolle Kombinationen. Ein kurzes drittes Thema dieses Andante, beginnend: ist außerordentlich inniger Natur.

Der Menuett nimmt den Kampf wieder entschieden auf; er ist mit den harten Dissonanzen seines zweiten Teils einer der streitbarsten Sätze, die auf Grund jener alten zierlichen Tanzform jemals gebildet wurden. Das Trio klingt süß und in kindlicher Unschuld dazwischen. Seine zweite Klausel enthält eine der gefürchtetsten Hornstellen.

Im Finale herrscht eine einigermaßen unheimliche Lustigkeit. In Unruhe und Aufregung stürmt es dahin mit seinem Hauptthema:



unvorbereitete Septimen und anderlei bösartige Elemente ergreifend. Mit verzweifeltem Humor jagen die Stimmen in der Durchführung emsig kontrapunktierend das verwegene Thema durch die Tonarten — das zweite Thema bietet kaum einen Ruhepunkt in der Hast des Satzes. Seiner Natur getreu geht er ungestüm und ungeklärt zu Ende.

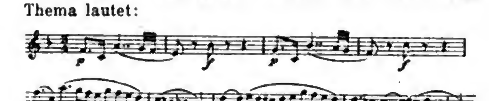
Mozarts letzte Sinfonie, die Cdur-Sinfonie Nr. 41, führt den Beinamen der »Jupitersinfonie«. Sie darf in mancher Beziehung für Mozarts größte Leistung im Sinfonienfache gelten und bildet eines der schönsten Denkmäler seines freien, starken und reichen Geistes. Keine andere der Sinfonien Mozarts hat diesen breiten Wurf der Themen, keine andere verbindet mit dem gleichen Reichtum wahrhaft goldener Ideen die Einheit im Charakter und die Harmonie der Darstellung. Es lebt etwas Antikes in ihr: eine erhabene Heiterkeit und ein Schönheitsgefühl, das auch ihre vollsten Lustausbrüche adelt. Ihr erster Satz klingt mit seinem Eingangsthema wieder an den festlichen Ouvertürenton der früheren Sinfonien Mozarts an; aber schon nach dem ersten Komma wird der Charakter innerlich



und so bildet nicht bloß dieses Thema — es hat bis zu seinem vollständigen Abschluß die beträchtliche Länge von 23 Takten — sondern der ganze Allegrosatz eine meisterhafte und erquickende Verbindung von äußerer glänzender Schilderei und edlem Seelenausdruck. Es ist im allgemeinen nicht so schwer, Programme zu den Meisterwerken unserer klassischen Instrumentalmusik zu

schreiben; bei der Jupitersinfonie kann man der Verlockung kaum widerstehen. Man sieht die einzelnen in ihren stillen Gedanken dahingehen, die Massen in lauter Freude aufschäumen; es wechseln Bilder und Szenen in ruhiger Steigerung und Folgerichtigkeit, aber auch mit erschreckenden Zwischenfällen. Merkwürdig, wie trotz des festlichen Grundtons die Motive des intimen Gemütslebens und der naiven volkstümlichen Fröhlichkeit: den Gesamtausdruck des Satzes bestimmen!

Im Andante stellt Mozart drei Führer auf. Sein erstes Thema lautet:



Ihm tritt in gewohnter Weise ein zweiter Satz entgegen von drohender, gegensätzlicher Haltung. Er ist diesmal nur kurz skizziert und geht in einen erhaben friedevollen Gesang über



dessen bewegliches Nachspiel (s.*) im weiteren Verlauf Anlaß zu Kombinationen und Wendungen gibt, die in ihrer genialen Mischung von Tiefsinn und leichtem Spiel ganz einzig sind. Der Menuett dieser Sinfonie ruht auf sinnig beschaulichem Boden

Sein Trio hat in der Achtelmelodie und in der Instrumentierung Haydnsche Elemente. Der berühmteste Satz der Sinfonie ist das Finale. Man nennt das ganze Werk zuweilen mit bezug auf diesen letzten Satz die C dur-Sinfonie mit der Schlußfuge, und noch neulich hat ein Musikschrift-

steller, der sich in Spekulationen gefällt, nachzuweisen gesucht, wie sich in diesem Finale Faust und Helena vermählen, wie hier die vermeintlich ganz konträren Stilarten der Fuge und Sonate ihre erstmalige Verbindung eingehen. Von alledem ist wenig wahr. Um diese Sinfonie von andern Cdur-Sinfonien Mozarts zu unterscheiden, mag man sie die Sinfonie mit der Schlußfuge nennen. In Wirklichkeit aber spielt die Fugenform darin eine untergeordnete Rolle. Das Hauptthema des Satzes, ein altes Allerweltsmotiv wird nach dem ersten Halbschluß, den der Satz macht, in einer einfachen Fuge durchgeführt, die nach 21 Takten zu Ende ist. Nach der Reprise des Satzes schließt Mozart nicht einfach, sondern setzt noch eine Coda an, die ebenfalls wieder mit einer Fuge beginnt und zwar mit einer sogenannten Tripelfuge, bei welcher zu dem schon angegebenen Hauptthema noch folgende 2 Sujets hinzutreten

Nach 34 Takten ist auch diese Fuge wieder zu Ende. Das an letzter Stelle angeführte Motiv fungiert im Satze von vornherein als sogenanntes zweites Thema. Daß es wie auch die übrigen Motive und Themen in diesem Finale mit Rücksicht auf kontrapunktische Brauchbarkeit erfunden ist und daß der Ausdrucksgehalt dieser Rücksicht nachgesetzt worden ist, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Der Schlußsatz der Jupitersinfonie ist und bleibt ein Meisterstück der kontrapunktischen Kunst, die sich namentlich in Engführungen und kanonischen Nachahmungen im vollen Glanze zeigt, aber, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, ist er darin in der Periode der Klassiker kein Unikum. Jedoch in der Hauptsache erhebt er sich über alle verwandten Arbeiten in der gleichzeitigen Sinfonik: nämlich unser Finale ist auch im Charakter, im Ausdruck eines kraftbewegten festlichen Lebens ein Meisterstück, würdig eines Jupiter, eines Olympiers der Kunst.

Mozart und Haydn waren persönlich befreundet, liebten einander als Künstler; aber wie das bei starken Individualitäten natürlich ist, keiner wirkte auf den andern künstlerisch wesentlich ein. Haydn bringt zuweilen einige kantabile Wendungen, Mozart eignet sich bei guter Laune humoristische Effekte Haydns an, aber im Wichtigsten, in dem neuen Prinzip der motivischen Gedankenentwicklung folgt er ihm nur ausnahmsweise. Wie jahrzehntelang italienische und französische Sinfonien nebeneinander hergegangen waren, so ließ sich die weitere Geschichte der Sinfonie bereits auf eine neue und feindselige Teilung in eine Haydnsche und eine Mozartsche Schule an. Da ereignete sich eine jener glücklichen Fügungen, wie sie die Kunstgeschichte in ihren größten Zeiten mehrfach zeigt. Es kam ein Dritter, der die Lebenstaten seiner beiden großen Vormänner zusammenfaßte. Ludwig von Beethoven erschien und gab mit neun Sinfonien einem vollen Jahrhundert zu tun! Und noch immer nicht können wir sagen, daß das richtige Verhältnis zu diesen Ausnahmswerken gefunden sei.

L. v. Beethoven, C dur-Sinfonie (Nr. 1).

An die Sinfoniekomposition, den Hauptteil seiner Unsterblichkeit, trat Beethoven verhältnismäßig spät und bescheiden heran. Seit kurzem liegt allerdings in der sogenannten Jenaer Sinfonie ein Werk vor, das ihn der äußern Beglaubigung nach zum Verfasser haben kann. Ihr Stil ist aber für Beethoven, auch wenn wir eine sehr frühe Entstehungszeit annehmen, auffallend glatt und läßt eher auf einen Komponisten aus der Gruppe Vanhall-Pleyel-Rosetti schließen. Derjenigen Sinfonie, die der Meister selbst als seine erste bezeichnet hat, gehen in den Klaviersonaten des op. 2, in der Trauerkantate auf Joseph II. viel bedeutendere und ältere Werke voraus. Jedoch leicht hat er das neue Gebiet nicht genommen. Wir können bei ihm nicht nur die fertigen Kompositionen, sondern auch die Entwürfe und Vorarbeiten dazu studieren. Überall und jederzeit begleiteten ihn schmale blaue Notenhefte, in die er alle Einfälle und Versuche eintrug. Sie sind uns als die sogenannten »Skizzenbücher« Beet-

Jenaer Sinfonie.

hovens zum größten Teil erhalten geblieben — die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt die meisten —, und Gustav Nottebohm hat eine Auswahl ihres Inhaltes in den Druck gebracht*). Nach diesen Dokumenten hat Beethoven an seiner ersten Sinfonie schon im Jahre 1791 angefangen, aber erst im April 1800 kam sie als Op. 25 zur Aufführung**). Man sieht mit der heutigen Beethovenbrille dem Werke die zehn Jahre Arbeit nicht an, man tut ihm aber Unrecht, wenn man es schlechthin, wie das in der Regel geschieht, für eine Kopie im Mozartschen Stil und im allgemeinen für unbedeutend erklärt. Kraft und Lust, Fröhlichkeit, leichter Scherz, sprühende Heiterkeit, ja auch ein wenig Schwärmerei, anmutiges Träumen — aber nur Empfindungen freundlicher Natur bilden den Ideenkreis, den Beethoven in seiner ersten Sinfonie durchschreitet. Es sind die Stimmungen, an welche sich die Orchestermusik des Südens in ihren Durchschnittsleistungen bis auf Beethoven hin fast ausschließlich hielt. Nichts von dem tiefen Ernst des nordischen Bach, nicht eine Spur von dem Pathos, welches manche der Haydnschen Adagios kennzeichnet, nichts von der Mozartschen Melancholie — nichts vor allem von dem Beethoven, welcher die Eroica schrieb, die 5., die 9. Sinfonie, die späteren Quartette, die großen Klaviersonaten, eben jener Beethoven, den wir meinen, wenn wir seinen Namen nennen! Und doch ist er schon in der ersten Sinfonie als ein Eigner zu erkennen, in erster Linie im Ausdruck einzelner Stellen. im kühnen Vortrag und Wechsel der Gedanken. Diese Eigenschaft war es, die C. M. v. Weber im Auge

*) G. Nottebohm: 1. Ein Skizzenbuch von Beethoven (1862). 2. Ein Skizzenbuch B.'s vom Jahre 1803 (1880). 3. Beethoveniana (1872). 4. Zweite Beethoveniana (1887). Alle Leipzig: Rieter-Biedermann.
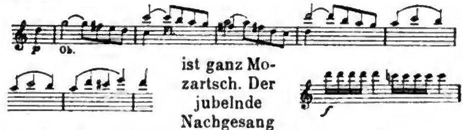
**) Die genauesten Angaben über Vollendung und erste Aufführungen, Stimmen- und Partiturverlag der Beethovenschen Sinfonien bietet: Georg Grove: Beethoven and his Nine Symphonies, London 1896.

haben mochte, als er die erste Sinfonie Beethovens eine »feurig-strömende« nannte.

Im ersten Satze der Cdur-Sinfonie (Op. 21) schließt sich Beethoven in der Erfindung der Themen an Mozart an. Das Hauptthema:



mit welchem, nach einem sehr eigenwillig auf dem Septimenakkord einsetzenden Adagio von kurzem Umfang, das Allegro beginnt, hat nicht bloß den allgemeinen, spannenden Charakter, welchen Mozart für seine Ouvertürensinfonien gern einhält, es ist geradezu eine Variante zum Hauptthema des ersten Satzes der Jupitersinfonie. Es wird in zweimaliger Sequenz weiter getragen: ein kräftiges Forte krönt den breiten Aufbau, ganz so wie wir das bei Mozart oft gesehen haben. Auch das zweite Thema



ist ganz Mozartsch. Der jubelnde Nachgesang welcher ihm folgt, kommt wörtlich so in der Jupitersinfonie und in andern Sinfonien des Salzburger Meisters vor. Gleich danach tritt aber Beethoven selbst in das Orchester. Es ist an der Stelle, wo die brausende Gdur-Kadenz so ganz plötzlich von einem pp. abgelöst wird, wo die Bässe still über das erste Motiv des zweiten Themas sinnen und die andern Instrumente in dunklen und unruhigen Harmonien festliegen. Die Oboe findet den Ausgang aus der unheimlichen Verzauberung. Das ist zum ersten Male das dämonische Element Beethovens in der Sinfonie! In der Durchführung dieser Gedanken folgt Beethoven der Haydnschen Methode der motivischen Arbeit. Er geht aber schon hier im Herausgreifen und Be-

vorzugen der kleinen und unscheinbaren Motive und in den kühnen modulatorischen Umbildungen, denen er sie unterzieht, über seinen Meister hinaus. Es sind besonders das Motiv aus dem vierten Takt des ersten und aus dem fünften Takt des zweiten Themas.

Das Andante hat zum Hauptthema eine Melodie:



deren Metrum ungewöhnlich ist: 7 Takte. Sie wird fugenmäßig kurz durchgeführt, dann bewegt sich der Satz in Haydnscher Weise weiter: auch die konzertierenden Triolenstellen fehlen nicht und nicht die leise Begleitung der Pauken *). Den Charakter behaglich anmutiger Schwärmerei, welchen der Satz trägt, unterbricht nur der Anfang der Durchführung. Aber hier ist er auch schon der ganze, der einzige, der erschreckend große Beethoven, den man aus Tausenden heraus erkennt. Mit den bloßen zwei ersten Noten des Hauptthemas schwingt er sich da in Höhen, taucht in Tiefen, die niemand erwartet hat. Alles geht blitzschnell, aphoristisch andeutend vor sich. Es sind mehr Ahnungen als Bilder, Blicke mit dem Scheinwerfer in weite Fernen getan. Aber wer die Stelle überhaupt versteht, wird sie zu den ungeheuersten Eingebungen von Beethovens wunderbarem und fruchtbarem Genie rechnen.

Den dritten Satz benennt hier Beethoven noch Menuetto. Die Melodie:



ist, wie auch die Einleitung zum Finale, eigentlich nichts als ein alter Solmisationsscherz, sie hat in ihrem Rhythmus einen Rest von Tanzcharakter, in ihrem rastlosen, stürmischen, feurigen Wesen geht sie aber über die Natur

*) Siehe S. 149 dieses Buchs.

der alten und auch der Haydnschen Menuetts weit hinaus. In ihrem zweiten Satze steht in der Kette trotziger Sforzati, in dem plötzlichen Piano mit seinen modulatorischen Irrlichtern, in den eigensinnig humoristischen Bildungen um die drei Noten ♩ | 𝅗𝅥 ♩ der spätere Scherzomeister in voller Originalität vor uns. Das Trio ist einer jener Sätze, in denen der Komponist eine große Wirkung durch elementare Einfachheit erreicht. Auf melodische Gedanken und Themata ist hier so gut wie verzichtet; der feierliche Klang der ruhigen Bläserharmonien genügt. Als Spohr bei dem ersten deutschen Musikfest zu Frankenhausen die erste Sinfonie Beethovens in den großen Räumen der Kirche aufführte, machte nichts solchen Eindruck, als dieses Trio*). Das Finale ist ein Rondo im Haydnschen Stil, leichthin scherzend und tändelnd, außergewöhnlich kurz. Das Witzigste daran sind die Stellen, wo das erste Thema

Allegro molto e vivace.

repetiert. Beethoven läßt ihnen Momente pathetischer Spannung vorausgehen. Unter den vier Sätzen der Sinfonie ist dieses Finale der am wenigsten eigentümliche, und ohne Zweifel hat Beethoven in den Klaviersonaten, welche in der Opuszahl und der Entstehungszeit unserer Cdur-Sinfonie vorausgehen — ganz andere Endsätze hingestellt. Aber harmlos hingenommen, wie es gemeint ist, kann auch dieses Finale nur erfreuen und erheitern; es gehört die ganze graue, in Programmusiktendenzen blind gewordene Rigorosität eines Berlioz dazu, um ein so lebensfrohes und vergnügtes Kunstwerkchen einfach als »kindische Musik« abzutun**).

*) (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 12, S. 745 u. ff.: »Nachricht von einem in Thüringen seltnen Musikfeste« (verfaßt vom Lexikographen Gerber).

**) H. Berlioz: A travers chants I (Übersetzung von R. Pohl): Kritische Studie über die Symphonien von Beethoven.

Wir können es nur dem Himmel danken, daß Beethoven nicht mit der neunten Sinfonie, mit der großen Messe in Ddur debütierte, sondern mit Werken, die, wie das erste Klavierkonzert, wie die C dur-Messe und wie diese C dur-Sinfonie, an die bisherige Schule anknüpften. Das Publikum seiner Zeit war entschieden dem heutigen an naiver Empfänglichkeit überlegen; aber bei der D dur-Sinfonie stutzte es doch schon. Die Referenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung hielten sich nach der ersten Leipziger Aufführung dieses Werkes (im Jahre 1803) an die nicht ganz gelungene Wiedergabe, die Berliner sprechen nur (im Jahre 1804) von »den dreiviertel Stunden lang ausgeführten Schwierigkeiten«, so daß sich Rochlitz, der erste Kritiker seiner Zeit und einer der ersten Verehrer und Pioniere Beethovenscher Kunst, veranlaßt sah, bei der nächsten Gelegenheit selbst das Wort zu ergreifen und zu versichern, daß diese zweite Sinfonie »das Werk eines Feuergeistes bleiben werde, wenn tausend jetzt gefeierte Modesachen längst zu Grabe getragen sind«. Aber von der ersten Sinfonie liest man nur, daß sie ein Lieblingsstück des Konzertpublikums sei.

L. v. Beethoven, D dur-Sinfonie (Nr. 2).

Die zweite Sinfonie Beethovens (D dur, Op. 36, zuerst aufgeführt im Jahre 1803) geht einen bei weitem beträchtlicheren Schritt über den Stil und die Sphäre der Haydn-Mozartschen Sinfonie hinaus. Der erste Satz zeigt dies namentlich an der Einleitung und der Coda, die beide in Umfang und Inhalt alles bisher an dieser Stelle Gewohnte überragen. Nur die siebente Sinfonie Beethovens hat einen noch bedeutenderen Einleitungsatz. Der der zweiten ist ausgezeichnet durch den herrlichen Gesang, mit dem er beginnt. Wie ein Bild aus der Sternenwelt wirkt diese ebenso erhabene als innige Melodie. Darauf wird es wolkig und sehr ernst: es kommt zu einem drohenden Unisono von unheimlicher Gewalt, das uns später fast wörtlich in der neunten Sinfonie wieder begegnet: *ff* … *sf*
Muntere Triolen vertreiben das Unwetter und hellen den Horizont auf für das freundlich schwungvolle Allegro.

In ihm ist das Verhältnis der beiden Themen merkwürdig: das zweite erscheint als die Hauptgestalt des Satzes. Das erste Thema hat einen gemütlich humorvollen Ton, erklingt aber vorerst nur leise, heimlich und erwartungsvoll das zweite aber erhebt sich triumphierend:



In der Durchführung und der Verbindung der Satzgruppen ist die Doppelschlagfigur aus dem ersten Thema von großer Bedeutung. Neben ihr sind aber in Mozartscher Weise der Ideenentwicklung auch Motive aus Themen zugrunde gelegt, welche nur eine Nebenstellung haben, z. B.: und

Das erste dieser beiden, das erregte, drohende D moll-Motiv, verknüpft Einleitung und Hauptsatz in ähnlicher Weise, wie das in der Haydnschen Es dur-Sinfonie Nr. 1 der Fall ist. Es ist der erste Versuch Beethovens, in seinen Sinfonien das Sonatenschema weiter zu bilden, seine Form dem Charakter und Inhalt der Ideen des Satzes anzupassen.

Die Neigung Beethovens, die Zahl der Themen zu vermehren, sogenannte Nebenmotive in wichtiger Weise zu verwenden und mit den hergebrachten Formen freier zu schalten, tritt mehr noch, als im ersten Satze der D dur-Sinfonie, in ihrem Larghetto hervor. Die Stellen des größten Ausdrucks sind hier geradezu diejenigen, an welchen die Darstellung an winzigen Motiven haftet, wie: und Das Hauptthema des Satzes:



ein von Sehnsucht und Wehmut leise berührter Hinweis auf Glück und Frieden, wirkt doppelt poetisch durch die Elemente, die es begleiten und bestreiten. Es dauert ziemlich lange und der Weg geht nicht in einfach gerader Linie, ehe der kindlich trauliche und einfache Spielplatz von



erreicht wird. Diese schalkhafte Weise, die den Himmelstönen des Hauptthemas die behaglichen Klänge irdischen Glücks gegenüberstellt, aus den weiten Weltenräumen die Phantasie heimführt in den Abendfrieden von Haus-Familie und Freunden, bildet nur den Anhang des zweiten Themas:

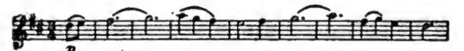


stellt es aber in den Schatten.

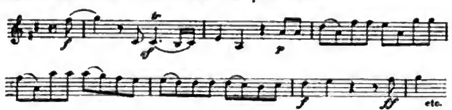
Der dritte Satz ist als Scherzo bezeichnet. Mit diesem Namen war der Begriff einer bestimmten Form bis zu Beethoven nicht verbunden. In der großen Revolutionszeit der Musik, im 17. Jahrhundert, taucht auch er zum ersten Male auf und zwar für kleine, in der Form freie und im Inhalt etwas ausgelassene und übermütige Liebesgesänge (für eine Stimme oder mehrere, meistens mit Begleitung). Von da wurde er auf das Instrumentalgebiet, ausnahmsweise auch auf die Sinfonie übertragen, aber nicht häufig angewendet. Beethoven griff ihn zunächst für seine Klaviersonaten auf und machte ihn klassisch. Das Scherzo der D dur-Sinfonie ist eins der drastischsten. Wie die Motive des Hauptthemas
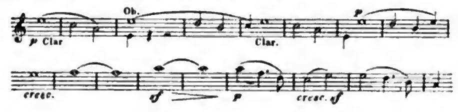


gleichsam flüchtig und verirrt im Orchester hin und herflattern, jeder Takt eine andere Instrumentierung! Wie toll es der lustige Kobold, der sie jagt und schreckt, treibt, wie übermütig er mit der musikalischen Grammatik spielt: Immer das *ff* auf dem von Natur unbetonten Takte! Diese Art Humor ist noch in keiner Sinfonie zum Vorschein gekommen. Das ist der grandios barocke Beethoven! Und bald darauf wieder etwas Neues: Unerhört ausgelassen brüllen sämtliche Instrumente 14 Takte lang nur den einen Ton, fis, am Anfang des zweiten Teils vom Trio. Das ist der naturalistische Beethoven, derselbe Beethoven, der vor den Häusern vermeintlicher und wirklicher Widersacher die wildesten Injurien in die stille Nacht hinaustobte! Das Thema des Trios selbst steht der Berserkerszene wie ein bittendes, zartes Weib gegenüber. Seine Töne bilden dieselbe Folge wie im Trio der 9. Sinfonie, nur die Rhythmik ist anders:



Das Finale verweist mit den ersten zwei Noten parodistisch auf die Einleitung des ersten Satzes, mit dem Gegensatz von polternder, bärbeißiger Rauhheit und zarter Abwehr nimmt das Hauptthema



die Humore des Scherzos auf. Es hat Haydnsches Blut in den Adern. Das zweite Thema:



aber lenkt in die Bahnen jener Kantabilität ein, welche Mozart in das Allegro einführte. Mit welcher Entschiedenheit Beethoven diesen neuen Weg weiter schritt und wie sehr er den frisch eröffneten Ideenkreis zu erweitern berufen war, ist an diesem Thema schon fühlbar. Noch mehr setzt die Durchführung in Erstaunen, die die heitren oder innigen Gedanken dieser Themen ins Majestätische und Gewaltige wendet. Wenn schon das ganze Finale sich mit dem der 8. Sinfonie mehrfach berührt, so tut dies namentlich der Schluß. Auch da wirds vor dem jubelnden Ende noch einmal abendlich still und gesammelt. Groß ist auch die biographische Bedeutung dieser zweiten Sinfonie, einmal wegen der engen Verwandschaft mit der Neunten, zweitens als Dementi des sogenannten Heiligstädter Testaments, mit dem sie gleichaltrig ist. Im Gegensatz zu jenem verzweifelten und stark mißbrauchten Ausbruch augenblicklicher Melancholie enthält die Sinfonie ein festes und gesammeltes Bekenntnis zur Kraft, zur Lebensfreude und zum Gottvertrauen.
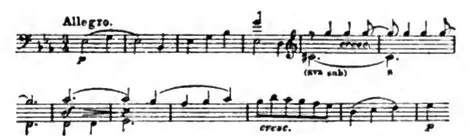
L. v. Beethoven, Es dur-Sinfonie (Nr. 3, Eroica).

Die dritte Sinfonie Beethovens (Es dur, Eroica) wurde im Jahre 1804 vollendet und im nächsten Januar zuerst in dem Würthschen Konzert in Wien aufgeführt. Nach dem Bericht, welchen die Allgemeine Musikalische Zeitung darüber brachte, nicht mit unbezweifeltem Erfolge. »Frappante und schöne Stellen« heißts von ihr, »energischer, talentvoller Geist« von ihrem Schöpfer. Aber diese Zugeständnisse werden so gut wie aufgehoben durch Epitheta, wie »äußerst lange und schwierige Komposition«, »wilde Phantasie, die sich ins Regellose verliert«, und mehr noch durch das demonstrative Lob einer anderen Es dur-Sinfonie, die in demselben Konzert vorkam. Diese andere war von Anton Eberl, den heute, vielleicht mit Unrecht, niemand mehr kennt. Die Schwierigkeit der Eroica lag für die Ausführenden so gut vor wie für die Zuhörer. Auf letztern Umstand Gewicht legend, verlangte Beethoven (in einer Bemerknng, die auf den Stimmen der ersten Auflage steht), daß die Sinfonie

möglichst an den Anfang des Konzerts gestellt werde. Sie wurde bei der ersten Probe in Wien, der Prinz Louis Ferdinand von Preußen beiwohnte, umgeworfen; in Leipzig, und wo sie sonst in die Hände eines gewissenhaften Dirigenten kam, veranlaßte sie Extraproben. Habeneck in Paris ließ sie sich sogar ein großes Frühstück kosten. Noch heute ist sie eine der schwierigsten Vorlagen, wenn ein intelligentes Orchester seine Meisterschaft zeigen soll; namentlich im ersten Satze, dem die mechanische Präzision allein nicht beizukommen vermag. Bei der ersten Aufführung des Werks im Leipziger Gewandhause war die Direktion so vorsichtig und verständig, ihre Abonnenten durch gedruckte Charakteristiken der einzelnen Sätze vorzubereiten. Im ganzen aber kann man sich nur wundern, daß die Musikwelt jener Tage sich nicht mehr und länger über die Eroica wunderte, sondern sie ziemlich bald und allgemein unter die immer und regelmäßig wiederkehrenden Repertoirwerke aufnahm. Denn dieses Werk war den Zeitgenossen über Nacht gekommen: in seiner exotischen Pracht mußte es zunächst ebenso befremden als entzücken. Von den vorausgehenden Werken zur Eroica fehlt die hinreichende Brücke. Soviel die ersteren, in erster Linie die Klaviersonaten, bieten und versprechen: dem Ideenreichtum dieser Sinfonie gegenüber, dem Vollgehalt, der Kraft und Gediegenheit, der ebenso kühnen, ja übermäßigen, als festgefügten Anlage dieses Werkes gegenüber erscheinen sie nur als kleine Vettern aus einer entfernten Seitenlinie. Es ist ein unbegreiflicher Rest um die Stellung dieses Werkes in der Geschichte ihres Schöpfers. Denn Beethoven hat diesen monumentalen Eingangsbau zu einer neuen Orchesterkunst auch nicht überboten. Er setzte ihm Werke zur Seite, welche die einen intimer, die anderen populärer sein mögen, aber nur wenige, in denen jedes Glied so wie in dieser Eroica in Geist, Charakter und Poesie getaucht ist, wo die Kunst so sehr wie hier auf Figuren, Passagen, auf Putz und Ornament, auf allen jenen Kitt und Mörtel verzichtet

hat, dessen sich die Musik zur Verbindung ihrer Hauptglieder gebräuchlicher- und erlaubtermaßen bedient. Die Eroica bleibt für die Macht von Beethovens Schöpfergeist das stärkste Zeugnis, und er selbst erklärte sie bis zur Zeit, wo »die Neunte« erschien, für seine beste Sinfonie.

Man weiß, daß Beethoven seine Eroica »Bonaparte« überschrieben hatte. Als aber der Konsul sich zum Kaiser gemacht hatte, riß der republikanische Tonsetzer den Umschlag weg und widmete das Werk nur im allgemeinen dem »Andenken eines Helden«. Mit diesem Titel ist weniger ein eingehendes Programm gegeben, als vielmehr nur eine allgemeine Direktive. Man hat bekanntlich den Mittelsätzen bestimmte Bilder aus dem Kriegerleben unterzulegen versucht: dem Trauermarsch eine feierliche Bestattungsszene der Gefallenen, dem Scherzo das geschäftige Treiben des Lagers und der Beiwacht. Das mag gestattet sein und jedenfalls nichts schaden. In den anderen Sätzen ist aber dieser Versuch nicht durchführbar; namentlich dem ersten gegenüber erscheint er unbedingt kleinlich! Das ist nicht das Bild einer Schlacht, wie Ausleger behauptet haben, sondern das einer Heldennatur, deren Hauptzüge Beethoven mit einer eigenen Tiefe des Blicks erfaßt hat und in gegenseitige Aktion bringt. Das Eigentümliche an dieser Beethovenschen Auffassung des Heroischen ist, daß er den Elementen der Kraft und des frohen Tatendranges einen stark elegischen und pathetischen Gegensatz beimischt. Es geht durch den ganzen Satz ein Zug der Trauer über die Wunden, welche der Held schlagen muß; vor und nach den gewaltigen Streichen, die er führt, erhebt sich die Stimme des Mitleids, und seine großen Entschlüsse umringt die Wehmut. Dieser weiche menschliche Zug begleitet schon das Hauptthema, das in seiner ersten, vielleicht aus Mozarts Ouvertüre zu »Bastien et Bastienne« entnommenen Hälfte den Hauptträger des kräftigen, fröhlichen Heroentums bildet.



Bereits aber im fünften Takte mit dem langen verminderten Septakkord kommt die schmerzliche Wendung. Noch stärker ist sie im zweiten Thema ausgebildet:



mit dem übermäßigen Dreiklang; ferner in der wehklagenden E moll-Episode der Durchführung

Diese Episode machte Beethoven, wenn wir die durch Nottebohm veröffentlichten Skizzen zu dieser Sinfonie recht verstehen, geradezu zum Mittelpunkte des ersten Satzes. Sie war von vornherein fertig und fest beschlossen, und um sie in die rechte Wirkung zu setzen, änderte er die Entwürfe zu der ihr vorhergehenden Partie immer wieder, bis die Rhythmen so trotzig, die Dissonanzen so beängstigend, so realistisch schneidend wurden, wie sie jetzt dastehen. Von ähnlicher Tendenz ist auch das Nachspielmotiv, welches den wuchtigen Schlägen des empörten Orchesters am Schlusse des ersten Teils folgt:
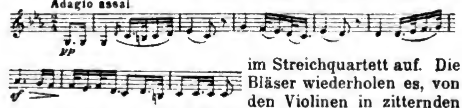


Es sind die reinen Klagen und Seufzer; ähnlich auch die hinsterbenden Anklänge an das erste Motiv des Hauptthemas, mit denen der Durchführungsteil beginnt. Für die formelle Bildung des Satzes hat außer den angeführten thematischen Elementen noch das kurze Motiv große Wichtigkeit, welches die Überlei-

tungsgruppe zwischen dem ersten und zweiten Thema eröffnet Es klingt wie Fragen und Bedenken. Deshalb folgt ihm gleich die Beschwichtigung in und diesem ein Motiv des erneuten Aufschwungs nach: etc. Der Durchführungsteil dieses ersten Satzes der Eroica stellt an das Zuhören und Verstehen ganz neue, bis dahin noch nie erhobene Anforderungen wegen der außerordentlichen Beweglichkeit, mit welcher der Komponist Ideen und Empfindungen wechselt, wegen der Breite, mit welcher er sie ausführt und drittens weil er zur Themengruppe ein ganz ungewohntes Verhältnis einnimmt. Er ist diesmal keine Exegese, sondern er hat unverkennbar pragmatische Bedeutung, er bringt die Hauptsache: die Schilderung des Kampfes, den der Held leitet. Diese durchaus dramatisch gehaltene, aufregende Schilderung gipfelt in der Szene, wo sich Bläser und Geigen gewissermaßen in einander festrennen, wo die Sekunde $^{f}_{e}$ so gräßlich durch die Harmonien schreit. Das ist Schlag und Schmerz, und darauf kommt naturgetreu und lebenswahr die Emoll-Klage. Sie ist das eigentliche zweite Thema des Satzes, und wir stehen vor ihr wieder bei einem gewaltigen Versuch Beethovens, die Sonatenform frei zu beleben. Nachdem dieser Gipfel passiert ist, setzt Beethoven ein zweites Mal an: Der Feind ist getroffen, aber nicht vernichtet. So beginnt der Kampf zum zweitenmal und diesmal endet er bei der fanatischen Cesdur-Stelle, die allmählich in Totenstille übergeht und mit einer Wendung schließt, deren eigentümliche Schönheit lange Zeit über ihrer absonderlichen Form verkannt worden ist. Wir meinen jene Stelle — man nennt sie wenig geschmackvoll den Kumulus — wo über der tremolierenden Sekunde $^{b}_{as}$ der beiden Geigen

das Solohorn leise den Zauberruf intoniert, der alle wieder aus der unheimlichen Erstarrung ruft: das Heldenmotiv $\overline{es}\,\breve{g} \mid \overline{es}$. In der ersten Wiener Probe hatte Beethoven dieses *as* gegen die Musiker zu schützen, welche meinten, es sei ein Fehler vorgekommen; die Herausgeber der ersten französischen Partitur korrigierten es als Druckfehler in *g*; auch noch R. Wagner war dieser Meinung. Seit das Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1803 bekannt ist, darf nicht der leiseste Zweifel mehr gehegt werden, daß Beethoven kaum etwas anderes in seiner Eroica so bestimmt und klar gewollt hat, als diese vom mechanischen Harmoniestandpunkte aus befremdende und unter allen Umständen gewagte, aber jedenfalls mit tondichterischer Kühnheit und Feinheit ersonnene Wendung. Mit Gewalt rafft sich der Sieger. Die Reprise beginnt und verläuft in herrlichen Varianten. Da ist gleich das Thema in F dur vom Horn, dann in Des von der Flöte gebracht. Es ist als wenn nach gefallener Entscheidung sich alles freier und größer regte. Auch die Coda ist ungewöhnlich, am meisten dadurch, daß der Komponist hier nochmals auf die Durchführung zurückgreift, wiederum nämlich auf die bereits berührte Episode in E moll; ein Beweis, wie wichtig sie für die Eigenart des Helden ist, wie ihn sich Beethoven dachte.

Der zweite Satz der Eroica, Marcia funebre überschrieben, die Grenzen eines einfachen Trauermarsches aber in jeder Beziehung überschreitend, besteht aus fünf Teilen. Der erste Teil stellt zunächst das Hauptthema



im Streichquartett auf. Die Bläser wiederholen es, von den Violinen in zitternden Rhythmen begleitet, aus denen es wie ferner Trommelschlag klingt. Dann folgt ein Gegenmotiv in Es dur, das nach dem Hauptthema zurücklenkt. Auch diese Gruppe, vom Streichquartett zuerst gebracht, wiederholt der Bläserchor, und mit einem kurzen freien Nachspiel in C moll schließt dieser

erste Teil. Inhaltlich verbildlicht er jenen furchtbaren, fassungslosen Zustand der trauernden Seele, wo das Gefühl nach Ausdruck ringt, wo die Klage mit der Resignation kämpft, wo die Sprache erstarrt, versagt und bricht, wo die freundlichen Bilder der Erinnerung nur auftauchen, um von den Ausbrüchen des heftigsten Schmerzes verjagt zu werden. Der zweite Teil ruft das glänzende Bild des Helden zurück. Er erscheint wie eine Art Apotheose. Das führende Thema, in hellem Dur gehalten

p Ob.

nimmt schon beim ersten Halbschluß (in G dur) einen ganz triumphierenden Ton an. Am Schluß dieses Teils ist die Rückkehr ins Hauptthema, der stets im Laufe des Satzes ein leidenschaftlicher Akzent vorausgeht, von einem ganz besonders tiefen und gewaltigen Ausdruck des Schmerzes begleitet. Der dritte Teil, welcher mit dem Hauptthema (in C moll) beginnt, ruht im wesentlichen auf folgendem Thema:

In der ersten Hälfte erscheint es durch die Verkettung mit dem Motiv: in der Form einer Doppelfuge. Sein Ausdruck ist klagend, aber die Klage hat ihre Herbheit verloren und fließt nun stetig dahin. Die Wendungen werden mild, fast freudig. Wieder steigt das Bild des lebenden Helden auf: ein leidenschaftlicher, begeisterter Aufschwung in der Musik: Da plötzlich: *)

das schreckliche Besinnen: »Er ist nicht mehr!« Ein Aufschrei in den entlegensten Regionen des Orchesters, ein wilder, fast wüster Ausbruch des Schmerzes auf dem As dur-Akkord, ein Chaos, aus dem die schmetternden Trompeten

*) Mit dem gleichen Übergang schließt der erste Teil von »Lord Heinrich«, einer bekannten Ballade von Neefe, Beethovens Bonner Lehrer.

den Ausweg suchen. Dann lenkt es mit mühsamer Beruhigung über in den vierten Teil, welcher im wesentlichen eine Repetition des ersten Teils, aber mit einem großen Zusatz von Leidenschaftlichkeit und Aufregung bildet. Es wird der letzte Abschied genommen! Der fünfte Teil, die Coda, schließt das ergreifende Bild versöhnend ab. Wie Glockengeläute, das Beethoven ähnlich auch in seiner Trauerkantate auf Joseph II. anklingen läßt, beginnt er in den Violinen, eine wehmütig freundliche Melodie klingt wie aus der Ferne herüber, dann geht die Musik für einen Augenblick in bloße rhythmische Bewegung auf; in den Violinen tönts wie Schluchzen. Noch einmal erscheint dann das Marschthema, verflattert aber bald und zerfällt in Stücke. Als es verschwunden, stoßen die Bläser noch ein letztes leidenschaftlich akzentuiertes Lebewohl aus, über das sich sofort eine leise Fermate wie Grabesruhe legt.

Das Scherzo ist von einer ganz eigentümlichen Anlage. Zum Hauptthema hat es folgende Takte:



Aber dieses teilt sich in die Darstellung mit einem Motive, das von Natur nur präludierenden und anlaufenden Charakters ist: Lange Tonreihen, aus diesen wenigen Noten gewoben, durchziehen den Satz und geben ihm sein phantastisches, heimliches Gepräge, den merkwürdigen nächtlichen Klang, die Ähnlichkeit mit dem Gemurmel einer entfernten Menge, mit dem Getöse einer geschäftigen Stadt, das der Wind auf Meilen hinausträgt zum Wandrer. Die Tonart ist Esdur, aber es dauert 92 Takte, ehe sie mit dem Fortissimo des zum erstenmal geschlossen vortretenden Orchesters zum Ausdruck kommt. Es ist interessant zu wissen, daß Beethoven als dritten Satz seiner Eroica einen einfachen Menuett schreiben wollte. Erst im Laufe der Skizzen kam er auf das eben angeführte schwankende Motiv und damit auf die ganz neue Anlage

des Satzes. Den Hörnern, welche bekanntlich im Trio des jetzigen Scherzo eine ziemlich gefürchtete Aufgabe haben, war von Anfang an eine besondere Rolle zugedacht, aber im Hauptsatze des Menuett. Der Held auf der Jagd?

Das Finale der Eroica ist in seiner ersten Hälfte ein Variationenzyklus, dem folgendes einfache Thema zugrunde liegt:

dasselbe, welches Beethoven früher schon zu den Klaviervariationen (Op. 35) und zur Musik des Ballets: »Die Geschöpfe des Prometheus« benutzt hat*). Von der dritten Variation ab baut der Komponist über dieses Thema eine innige Gesangmelodie,

welche in dem Satze als zweites Thema fungiert. Nachdem sie durchgeführt, wird die Variationenform verlassen, das Thema erscheint umgestaltet in eine Fuge; in andern Gruppen sind nur wenige Noten benutzt, auf Augenblicke verschwindet es ganz. Mit dem Gmoll-Satze, der marschartig kräftig einsetzt, tritt die Variationenform wieder ein; die einzelnen Variationen haben freie Schlüsse, im übrigen wiederholt sich der ganze Prozeß der ersten Hälfte. Bis dahin erscheint das Finale der Eroica, so viele schöne Momente darin vorkommen, im Verhältnis zu den andern Sätzen leicht gefügt: eine Reihe fröhlicher Bilder von der Krieger Heimkehr, frei nach Bürgers Versen: »Und alles Volk mit Sing und Klang, geschmückt mit grünen Reisern, zog heim zu seinen Häusern.« Am Ende jedoch, mit der frommen Episode, in der das zweite Thema als Andante auftritt, erhebt es sich und schließt allerdings etwas kurz abgebrochen, aber mit dithyrambischem Schwunge.

---

*) Paul Bekker weist in seinem ausgezeichneten Beethovenbuch darauf hin, daß zwischen der Prometheussage und der Idee der Eroica ein Zusammenhang besteht.

L. v. Beethoven, Bdur-Sinfonie Nr. 4.

Beethovens vierte Sinfonie (Bdur, Op. 60), welche im Jahre 1806 entstand, wurde im Anfang des Jahres 1807 zuerst in Wien kurz nacheinander zweimal aufgeführt, erst im Theater und dann im adligen Liebhaberkonzert, und erfreute sich sogleich, wie berichtet wird, eines reichen Beifalls. Heute teilt sie mit der ihr geistig verwandten achten Sinfonie das Schicksal einer gewissen Zurücksetzung. Sie erreicht ihre Nachbarn zur Rechten und Linken, die Eroica und die Cmoll-Sinfonie weder in der Breite des Aufbaues und der äußeren Dimensionen, noch in der Großartigkeit der Kombinationen; sie ist aber dennoch eins der eigenartigsten und vollendetsten Werke der Beethovenschen Kunst und repräsentiert unter den Sinfonien eine Gattung für sich. Was sie auszeichnet, ist die Frische und Unmittelbarkeit der Gestaltung. Sie gleicht darin einigen der Klaviersonaten, daß sie mehr phantasiert und improvisiert, unter einem fortwährenden Zufluß neuer Gedanken entstanden, als gearbeitet erscheint. Zweitens zeichnet sie sich aus durch eine andauernd heitre und glückliche Grundstimmung, die sich allerdings, wie bei Beethoven zu erwarten, nicht völlig rein, sondern in romantischer Färbung äußert. Man bemerkt diesen romantischen Zug in dem zögernden Aufbau der Melodien, in dem langen Festhalten der Harmonien, in der versteckten Einmischung von Dissonanzen, in der bald in scharfen Kontrasten springenden, bald träumerischen Dynamik: Erscheinungen, die uns in keiner zweiten Sinfonie Beethovens so systematisch entgegentreten wie in der Bdur-Sinfonie. Sie schattiert auch die freudigen Farben ein wenig. Aber die Stürme düstrer Leidenschaft bleiben ihr fern, und über dem Ganzen leuchtet eine solche Menge hellen und wärmenden Sonnenscheins, daß man die Zeit, wo diese Sinfonie entstand, zu den am wenigsten getrübten, zu den schönsten Tagen aus Beethovens Leben rechnen möchte. Grove setzt sie geradezu mit einer Verlobung Beethovens (mit Theresa von Brunswick) in Verbindung.

Nach einer Einleitung. die ganz von geheimnisvoller Erwartung und Spannung erfüllt ist, bricht das Allegro des ersten Satzes mit Schlägen von urwüchsiger Derbheit los. Nach dem stürmischen Einsatz gelangen wir zu folgendem Hauptthema:

Allegro vivace.

das die beiden Elemente des Satzes: frohes Ungestüm und heimlich-glückliches Sinnen verbindet. Ihm folgt ein selbständiges Seitenthema, welches über das kindlicher Freude volle Motiv: zu einer Repetition des ersten Themas überleitet. Diese Wiederholung schließt mit einer Synkopenstelle, die eine gewaltige Herzenserregung kündet. Zauberschnell bricht sie ab. Das zweite Thema, das nun erscheint, zerfällt in zwei Hauptgruppen, deren Grundmotive die folgenden sind:

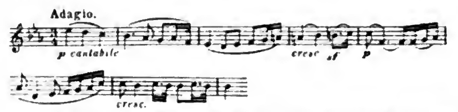
Fag. und Clar.

Die zweite Gruppe tritt als Dialog, als Kanon (in der Oktav) zwischen Klarinette nnd Fagott auf. Zwischen ihnen stehen noch weitere selbständige Gedanken, unter denen eine weitausholende, aus Sequenzen über ein Motiv in (staccato gegebnen) Halbennoten gebildete Passage, die Sammeln und Klären bedeutet. der wichtigste ist. Üppigkeit der Phantasie zeichnet diese Sinfonie aus. Auch die Durchführung überrascht durch eine ganz neue Idee: eine herrliche Melodie:

die formell der Emoll-Klage in der Durchführung des ersten Eroica-Satzes entspricht. Mit ihr vollführen eine Strecke lang die beiden Gruppen des Orchesters, Geiger und Bläser. einen Wechselgesang. Er ist für lange Zeit die letzte Äußerung fertiger Gedanken im Satze. Tiefste Ruhe. tiefster Frieden breiten sich über eine glückliche Seele. Immer leiser huschen durch die Geigen flüchtige

Schatten des Hauptthemas, die Akkordnoten aus den ersten beiden Takten. Diese lange Dämmerungsstelle kennzeichnet die vierte Sinfonie. Ganz eigen ist der Schluß dieser Durchführung, das Einschlummern der Instrumente in entlegener Tonart, die Führerrolle, welche die Pauke in diesem Momente übernimmt, und der eilige Rückzug, den das verlorene Gros unter ihrem immer lauteren Kommando bewerkstelligt. In dem Scherzo der Cmoll-Sinfonie findet sich ein ähnliches und doch wieder sehr verschiedenes Seitenstück zu dieser Stelle.

Das Adagio, ein wunderbares Stück verklärter Poesie und der intimste von allen langsamen Sätzen der Beethovenschen Sinfonien, hat folgenden Gesang zum Hauptthema:
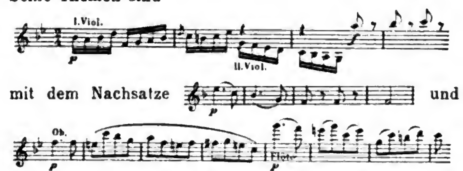


Die Form dieses Satzes ist so rein und einfach, daß er keiner Bemerkung bedarf. Das zweite Thema, in dem Momente eingeführt, wo die vom Anfange an im Satze lauernden Geister der Schelmerei und des Humors über das Maß zu gehen Miene machen, wird von der Klarinette vorgetragen, das Fagott bringt einen Nachgesang dazu. In der Stimmung knüpft dieses zweite Thema an die leise und edle Melancholie des Hauptthemas wieder an.

Der dritte Satz, welcher nicht ausdrücklich als Scherzo überschrieben ist, hat die ausgesprochene Natur eines Capriccio. Er läßt eine etwas herausfordernde Lustigkeit gegen einige bedächtigere Humore ankämpfen. Das Anfangsmotiv seines Hauptthemas gibt den Hauptstoff zum Bau des Satzes. Der in den ersten Takten dieses Themas schon gegebene Gegensatz

von $^2/_4$ und $^3/_4$ Takt geht durch das ganze Stück und verstärkt den Eindruck einer bald übermütigen, bald eigensinnigen Natur eines liebenswürdigen Wildfangs. Das Trio ist eins der köstlichsten Bilder naiver und unschuldiger Freude, eines jener Kunstwerke, die man nicht hören kann, ohne die Musiker zu beneiden, welche sie aufführen dürfen. Die Oboe führt das einfache Thema:



In die Pausen streuen die Violinen allerhand kleine Neckereien hinein — am Ende des Trios wächst die liebenswürdige zärtliche Melodie, vielleicht der Abkömmling einer Wallfahrtshymne, zu stolzer Pracht heran. Schon der erste Satz der Sinfonie zeigt einige Mozartsche Spuren; sie mehren sich im Finale so sehr, daß man die Vermutung kaum abweisen kann, in den Hauptgedanken gehöre dieser Satz einer früheren Entstehungszeit an. Seine Themen sind



Sie ergeben einen Satz von brillantem, funkelndem Effekt, von dramatischer Lebendigkeit und frappantem Humor, dessen heitere Natur nur durch einige breite, unbarmherzig dissonierende Akkorde, die Einfälle einer rauhen Laune, gestört wird.

L.v.Beethoven, C moll-Sinfonie Nr. 5

Die fünfte Sinfonie (C moll) ist mit der Pastoralsinfonie zusammen veröffentlicht worden. Beide Werke, welche die Opuszahlen 67 und 68 tragen, wurden auch

zusammen in demselben Konzert zuerst aufgeführt, welches Beethoven am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gab, einem Konzerte, das durch die Reichhaltigkeit seines Programms als Kuriosum in der Konzertgeschichte dasteht. Es umfaßte zwei große Chorwerke, die Chorfantasie, das Klavierkonzert in *G*, eine freie Fantasie, die Pastoralsinfonie (als Nr. 5), die C moll-Sinfonie (als Nr. 6 bezeichnet). Gleichwohl sind die beiden Sinfonien zu verschiedener Zeit entstanden. Die ersten Arbeiten an der Cmoll-Sinfonie reichen bis in die Jahre 1800 und 1801 zurück. Das außerordentliche, in jeder Faser Beethovensche Werk hat den Meister auch außerordentlich intensiv beschäftigt and ist unter denjenigen Arbeiten, mit welchen er sich außergewöhnlich lange trug — vergleichen wir nur die Ddur-Messe und die neunte Sinfonie — vielleicht diejenige, bei welcher die endgültige Form alle Intentionen des Schöpfers ohne stärkeren Rest aufnahm. Von vielen Beurteilern wird die Cmoll-Sinfonie als der Höhepunkt nicht blos der Beethovenschen, sondern überhaupt der Instrumentalmusik bezeichnet, jedenfalls ist sie eins derjenigen Kunstwerke, über deren Gewalt alle einig sind. Mit der Cmoll-Sinfonie bekehrte der junge Mendelssohn den alten Goethe zu Beethoven*). Selbst diejenigen, welche amusischen Geistes sind, pflegen vor der Cmoll-Sinfonie eine leise Regung von Respekt zu haben. Jeder fühlt, daß aus dieser Sinfonie ein ungewöhnlicher Geist spricht. Es liegt etwas Titanisches in ihrem Zorn und ihrem Trotze, in ihrem Schmerze und auch in dem Rausche der Begeisterung, in welchem sie schließlich ausmündet. Man könnte sich vor diesem Kunstwerke an vielen Stellen fürchten, wenn nicht aus dem Hintergrunde seiner nächtigen Phantasien auch freundlichere Genien auftauchten; es würde uns transzendental und nur ehrwürdig bleiben, wenn es den Blick nicht außer auf unendliche Sternweiten auch auf trauliches Erdenland lenkte, wo uns Boten der Sehnsucht.

*) F. Mendelssohn, Briefe (25. Mai 1830).

des Humors und diejenigen Menschengefühle begegnen, welche das Walten eines guten Gemütes verkünden. Die Darstellung in der Cmoll-Sinfonie ist heiß und ursprünglich, wahr, notwendig einheitlich und dabei so scheinbar einfach und klar, daß das Werk trotz der Größe seines Inhalts populär geworden ist. Was diesen Inhalt der Cmoll-Sinfonie bildet, wer getraut sich das ohne Fehler zu übersetzen? Beethoven soll dem ersten Satze dieses Werkes das Motto gegeben haben: »So klopft das Schicksal an die Pforte«. Wir betonen aber das Wort »soll«. Es ist das Charakteristikum musikalischer Kunstwerke, daß sie die Phantasie des Hörers anregen, ihn wohl auch auf bestimmte Bilder führen. Aber es ist vermessen, das eine dieser Bilder für das ausschließlich richtige zu halten und zu proklamieren. Die Zahl der benannten Größen, welche derselben algebraischen Formel entsprechen, ist in der Regel nicht klein: »Ratio multiplex, veritas una«! Aber der allgemeine Gang der Phantasie. nennen wir es die Grundidee, in der Cmoll-Sinfonie ist so klar ausgeprägt, daß man sie nennen muß: Es ist der Weg »aus Nacht zum Licht«, per aspera ad astra, jener in der sinfonischen Kunst so oft gesuchte und noch öfters verfehlte Weg!

Der erste Satz ist eine der glänzendsten Bestätigungen für einen in jeder Kunst sattsam erprobten Erfahrungssatz: daß mit der Schwierigkeit der technischen Aufgabe bei starken Geistern auch die Phantasie wächst, der Flug der Gedanken kühner wird und die Ideen an Macht, Kraft und Reichtum zunehmen. Von der technischen Seite aus betrachtet, ist der erste Satz der Cmoll-Sinfonie eins der verwegensten Kunststücke: Denn sein wesentliches Grundmaterial besteht aus den vier Noten, welche lapidar und erschreckend den Eingang des Werkes bilden:

Allegro con brio

Schindler behauptet in seiner Biographie, daß Beethoven sie und ihre gleich folgende Transposition in einem langsameren Tempo gewünscht habe, wodurch sie gewissermaßen als Motto hervorgehoben wurden. Wenn der Ge-

währsmann hier zuverlässig ist, bleibt doch auch die andere, die leidenschaftlichere Auffassung der Stelle bei Recht bestehen. Nach Czerny soll ein Goldammer Beethoven im Walde dieses von Spohr*) wegen Mangel an »Würde« getadelte Motiv zugetragen haben. Zwar hat der Satz ein zweites Thema:
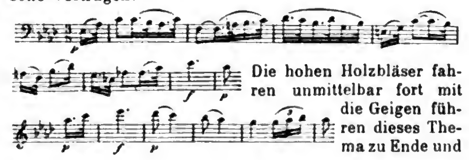


Aber es ist in dem großen psychologischen Prozeß nur ein momentanes Beschwichtigungsmittel, über welches die Kombinationen jenes Urmotivs achtlos hinwegschreiten. Es wird bei seinem ersten Erscheinen schon von den Bässen mit jenen vier unruhigen Grundnoten drohend empfangen, verfolgt und bald in den Strudel der wogenden Aufregung hineingezogen. Auch ältere, namentlich S. Bach, haben mit einem einzigen kurzen Motiv zuweilen ausgeführte Sätze gebildet. Aber dies sind Präludien und kleinere Stücke — hier aber haben wir einen ganz kolossalen Satz von gegen 500 Takten! Dabei aber ist dieses Kunststück zugleich auch die höchste Leistung im leidenschaftlichen Stile, welche bis dahin vielleicht die ganze Instrumentalkomposition, ganz gewiß aber die Orchestermusik aufzuweisen hat — als musica appassionata eine Leistung, die in der Folge, fraglich ob wieder erreicht, jedenfalls aber nicht überboten worden ist. Den Gang des Satzes im einzelnen zu beschreiben, ist nicht durchführbar, wohl auch nicht nötig. Nach so und so viel rührenden und erschütternden Versuchen kommt das Ende auf den Anfang zurück. Es ist das Bild eines ergreifenden hartnäckigen und verzweifelten Kampfes, der durchgeführt wird: Wohin unsere Phantasie den Schauplatz desselben legen mag, in die menschliche Seele oder in die Natur: seine Phasen sind mit der schauerlichsten Deutlichkeit wiedergegeben. Es ist ein Ringen ohne Gnade und ohne Nachgeben,

*) L. Spohr, Selbstbiographie I, S. 229.
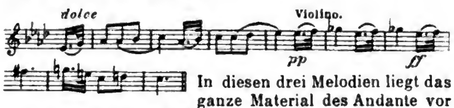
das Seitenstück zum ersten Satz der Eroica, aber ohne Klage. Den kritischen Mittelpunkt bildet jene Partie im Durchführungsteile, wo das Anfangsmotiv des zweiten Thema entscheidend eingreifen will. Die Stelle hat eine dramatische Gewalt, wie sie in der Instrumentalmusik ganz selten vorkommt. Wirds gelingen oder nicht? Als Streicher und Bläser mit dem Halbenmotiv wechseln, scheint volle Erschöpfung eingetreten und das Ende nahe zu sein. Aber der Held rafft sich wieder, weicht und bebt abermals; doch schließlich steht er wieder fest in alter Kraft. Mit einem plötzlichen Ruck stehen wir vor dem Anfang des dritten Teils: der Reprise. Sie ist wie immer bei Beethoven keine wörtliche Wiederholung. Unter den Wendungen, die ihren Ausdruck und ihre Wirkung mächtig steigern, sind die freie Kadenz der Oboe und die Coda hervorzuheben. Die Oboe spricht wie eine Menschenstimme, ganz unbeschreiblich rührend auch deshalb, weil es die einzige Stelle in dem durch und durch männlichen Satz ist, wo das Herzeleid zu Worte kommt. Seit Haydns früheren Werken war es das erste Mal, daß wieder ein Komponist in der Sinfonie Rezitativ verwendete. Beethoven hat mit der Stelle ein klassisches Beispiel für Macht und Wert der alten freien Kadenz gegeben.

Entschieden der Hoffnung zugewendet, doch von Sorge und Zweifel noch leicht gestreift, setzt der zweite Satz (Andante con Moto, As dur, 3/8 Takt) mit einem lieblichen Thema ein, welches Celli und Bratschen unisono vortragen:



Die hohen Holzbläser fahren unmittelbar fort mit die Geigen führen dieses Thema zu Ende und

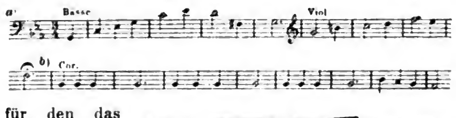
ihm folgt, von Klarinetten und Fagotts eingeführt, auf dem Fuße die Marschweise:



In diesen drei Melodien liegt das ganze Material des Andante vor uns, in ihrer Folge zusammengedrängt der Verlauf der Komposition. Das Thema der Holzbläser kommt immer gleichlautend wieder, selbst die Tonart wird in keiner Wiederholung verändert. Es ist der Leitstern, der fest am Himmel steht und freundlich blinkt. Der Marsch, der dreimal mit Pauken und Trompeten in Cdur vorüberzieht, bedeutet Triumph und Sieg und wirft einen Blick voraus in die Sphäre des Finales der Sinfonie. Die Grundform des Andante ist die einfache eines Variationengebildes in Haydnscher Art. Das Hauptthema wird erst in Sechzehntel-, dann in Zweiunddreißigstelform gebracht, der leichte Konflikt der Gefühle, der in ihm liegt, also gesteigert und erregter. Zu dieser Wendung tragen die übrigen Faktoren der Komposition alle ihr Teil mit bei. Auf der ganzen Linie wird die Farbengebung leuchtender, insbesondere wirkt die Sprache der Zwischensätze immer dringlicher, so sehr: daß die Nebenthemen — der Gesang der Holzbläser und die Marschmelodie — den Gesamteindruck des Satzes fast mehr bestimmen als das Hauptthema. Unter den Episoden prägen sich namentlich zwei bedeutungsvoll ein: Die eine ist der Übergang aus dem ersten Cdur des Marschsatzes. Die Trompeten klingen mit der Quinte fast herausfordernd lang hin. Da mahnt es in den Streichern. Es geht nach F moll, es wird plötzlich finster fürs Ohr, und wie Samiel im »Freischütz« zieht in der Ferne, gespensterhaft zu dem *des* der Geigen der Rhythmus auf dem *e* der Bässe vorüber; die Kampf-

geister des ersten Satzes sind noch nicht tot. Die zweite Episode tritt nach der Zweiunddreißigstelvariation des Hauptthemas mit dem interessanten *es* in der Flöte (von dem Berlioz in seinen Memoiren eine Fétis betreffende Anekdote erzählt, die an den Kumulus der Eroica erinnert) ein. Die Geigen geben Guitarrenakkorde, ein kleiner Dialog zwischen Klarinette und Fagott variiert den Anfang des Hauptthemas, und nun beginnt in den obern Holzbläsern ein träumerisch holdes Spiel paarweise in Terzen, die Paare in Gegenbewegung. Die Stelle ist nur kurz, aber sie bildet einen der freundlichsten und lieblichsten Augenblicke in der ganzen C moll-Sinfonie.

Das thematische Material des dritten Satzes ist folgendes für den Hauptteil:



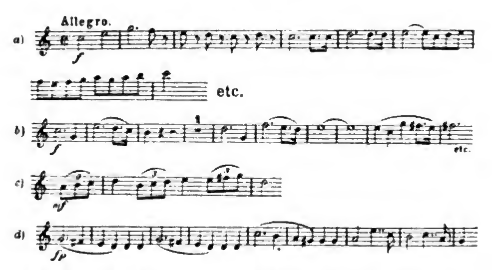
für den das Trio ersetzenden Mittelteil:

Die Teile *a* (für dessen vier erste Takte Beethoven, nach Ausweis des von Nottebohm veröffentlichten Skizzenbuchs, den Anfang des Finale von Mozarts G moll-Sinfonie benutzte) und *b* des Hauptthema folgen im Satze unmittelbar wie oben; für die Entwicklung des Satzes wird besonders das Motiv *b* ausgenutzt. Während in den meisten andern Sinfonien Beethovens im dritten Satze eine ausgelassene Fröhlichkeit ihre Feste feiert, will hier — wo, wahrscheinlich nicht zufällig, auch die Bezeichnung Scherzo fehlt — die gute Laune noch nicht recht in Gang kommen. Das nähere Verwandtschaftsverhältnis, in dem bei Beethoven sehr häufig der dritte Satz zum ersten steht, kommt hier mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck. Es zeigt sich äußerlich in der Identität, welche zwischen dem Hornmotiv und dem Hauptrhythmus des ersten Satzes

besteht, ferner in den vielen Fermaten, welche beiden Sätzen gemeinsam sind, und mehr noch innerlich in dem vorwiegend düstern Charakter dieses »Scherzo«. Heiter ist in seinem Hauptsatze, ähnlich wie in den Ecksätzen von Mozarts Gmoll-Sinfonie, nur der Rhythmus, die Harmonien sind gedrückt, die Melodien fragend und schwermütig, fremdartig durch den Klang der Instrumente, welche sie an den wichtigsten Stellen vortragen: das Motiv *a* die sonst nur für den schweren Dienst verwendeten Kontrabässe, das Motiv *b* die Hörner. Auch der Mittelsatz, mit seinen polternden Figuren und seinem eifrigen Fugieren, verwischt den Eindruck des Ängstlichen, halb Unheimlichen noch nicht: Sein Humor ist etwas forziert und ungeheuerlich, er deutet eine gute Wendung der Sache mehr an, als daß er sie schon bringt. Als sich — wie Berlioz, dem wir hier ausnahmsweise das Wort geben wollen, sagt*) — der Lärm seiner gewaltigen Läufe mehr und mehr verloren hat, erscheint das Scherzomotiv wieder: diesmal »pizzicato«. Man hört nichts mehr als einige von den Violinen halb hingehauchte Varianten des Motivs *b* und dazwischen ein seltsames, halb unterdrücktes Schluchzen der Fagotte. Dann bricht der Gedanke ganz ab. Das Orchester macht Miene, den bösen Traum zu verschlafen; nur die Pauke hält im *pp* noch den Rhythmus wach. Es folgen einige Takte voll mysteriöser Harmonien und einer Ruhe, daß das Ohr zu hören zaudert, bis die Paukenschläge rascher werden, die Violinen sich winden und raffen und endlich das ganze Orchester wahrhaft fieberisch sich auf den leuchtenden Cdur-Akkord stürzt, mit dem der Triumphmarsch des Finale beginnt. Mit seinem unbeschreiblichen Jubel, mit Kraft und Schalkheit erstickt er alle finsteren Anwandlungen, die aus den früheren Sätzen in den Schluß hineinziehen möchten. Die Themen sind einfach bis zur Trivialität:

---

*) H. Berlioz, A travers chants (Deutsch von R. Pohl) S. 39.



b) scheint, wie Grove richtig bemerkt, von einem Nebenthema im Andante der Mozartschen Jupitersinfonie abgeleitet zu sein, den Nachsatz von *c)* begleitet ein Baßmotiv das in der Durchführung, namentlich aus dem Munde der Posaunen gewaltig und majestätisch wirkt und fast ihrer ganzen ersten Hälfte zu Grunde liegt. Der eigentümliche Zug an dieser Durchführung ist, daß sie, beim kritischen Punkte angelangt, plötzlich still abbricht und das Scherzo zurückkehren läßt. Die Idee selbst ist, höchst wahrscheinlich, einer Cdur-Sinfonie von Dittersdorf entnommen, aber die Wirkung, mit der sie Beethoven hier verwertet hat, so ursprünglich als möglich: Bankos Geist an der Festtafel! Damit war auch Spohr, der wie C. M. v. Weber begreiflicherweise an Beethovens Sinfonien manches auszusetzen hatte, sehr einverstanden.

In der Instrumentierung ist nichts Außerordentliches als der Zusatz von drei Posaunen, die hier zum ersten Male in Beethovens Sinfonien erscheinen, Piccolo und Kontrafagott — aber der innere Schwung und die Kunst des Komponisten erreichen mit diesen gewöhnlichen Mitteln eine elementare, donnerähnliche Wirkung. Echt Beethovenisch ist die Beharrlichkeit, mit welcher das end-

liche Ende immer wieder hinausgeschoben und umgangen wird. Schließlich muß es doch kommen, aber nicht ohne einen letzten neuen Trumpf: ein freudezitterndes Presto über das Thema *d*.

Mit Recht ist die C moll-Sinfonie Beethovens seine populärste. Sie war das von allem Anfang ab. Kaum bekannt geworden, findet sie sich in den Programmen der Virtuosen-Konzerte ebenso gut wie auf den eben ins Leben tretenden Musikfesten — eine nie versagende pièce de résistance!

L. v. Beethoven, F dur-Sinfonie Nr. 6, Pastorale

Wie Beethoven auf die Eroika die vierte Sinfonie folgen ließ, so schickte er ähnlich auf den schweren Kampf der C moll-Sinfonie sich und den Freunden seiner Muse zur Erholung die Pastorale nach.

Die Biographen erzählen uns von des Künstlers lebendigem Gefühle für die Schönheiten von Wald und Flur, von seinem unablässigen Studium der Naturphilosophie jener Tage. Beethoven hat seinem Wohlgefallen an Wachtelschlag und Waldesrauschen, seiner Freude und innigen Liebe zu Gottes freier Schöpfung in vielen Werken Ausdruck gegeben; in keinem glänzender als in seiner Pastoralsinfonie.

Sie gehört bekanntlich der Programmusik an, sie ist aber ein Idealwerk dieser Richtung, welche, wie früher schon erwähnt, um die Neige des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Wien einen starken Anhang hatte. Von keinem Lessing geschreckt, unbekümmert um die — heute noch nicht festgestellten — Grenzen der Musik suchte ein großer Teil der damaligen Instrumentalkomponisten die Stoffe mit der größten Ungeniertheit in allen Gebieten der sichtbaren und der gedachten Welt: in Philosophie und Geschichte, in den Werken der Dichter und den Phänomenen der Natur. Jedes Verlagsverzeichnis brachte neue Beiträge zur beschreibenden Tonkunst: Thayer zitiert aus 2 Anzeigen des Verlegers Traeg: 5 Sinfonien a) Belagerung Wiens, b) le portrait musikal de la nature, c) König Lear (im Jahre 1792), drei weitere aus derselben Zeit, a) la tempesta, b) l'harmonie de la

nature, c) la bataille. »Le portrait musikal de la nature« war eine 5sätzige Komposition des Stuttgarter J. H. Knecht, der als Tonmaler großes Ansehen genoß. Und noch größer war dem Anschein nach die Zahl der ungedruckten Versuche, welche auf diesem Felde gemacht wurden. Noch bis in die Zeit Schumanns und seiner Neuen Zeitschrift hinein lassen sich die Spuren der reisenden Orgelspieler verfolgen, welche wie Böhner und Klotze ständig auf ihrem Programm ein »Donnerwetter« mit sich führten. In einem Konzertzettel des bekannten Abt Vogler findet sich eine solche Orgelmalerei, welche vor der Pastoralsinfonie bereits an diese erinnert: »das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deshalb«. Beethoven lachte wohl über solche Malereien, wenn sie kindisch ausfielen, aber er verschmähte sie prinzipiell nicht, und es war auch hier, wie Thayer richtig sagt, sein Ehrgeiz, die Zeitgenossen in der Anwendung vorhandener Kunstformen zu übertreffen. Doch hat es ihm wohl einige Mühe gemacht, bei der Pastoralsinfonie über die Angabe seiner Programmideen ins Reine zu kommen. Einmal steht im Skizzenbuch: wer einen Begriff vom Landleben hätte, müsse den Komponisten ohne alle Titelhilfen verstehen. Dann gibt er in der Partitur, in den geschriebnen und gedruckten Stimmen die Überschriften mit kleinen Unterschieden. Vom Anfang bis zum Schluß bleibt er aber bei der Bemerkung, daß die Sinfonie »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« sein solle.

Über dem ersten Satz steht jetzt: »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande«. Von der ersten ausführlichen Rezension ab, die über die Pastoralsinfonie erschien*), bis heute ist immer wieder die Reserve gelobt worden, mit welcher Beethoven sich darauf beschränkt habe, nur den Empfindungen, den

*) Allgemeine Musikalische Zeitung 1810, S. 241. Ebenda auch über die Cmoll-Sinfonie: S. 630. Der zweite Aufsatz ist von E. T. A. Hoffmann, dem Gespenster-Hoffmann.

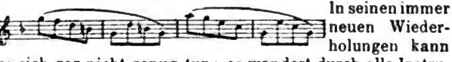
innern Gefühlen Ausdruck zu geben, welche das Landleben erregt. Nicht aber soll er versucht haben, Äußerlichkeiten des Naturbildes nachzumalen. So ganz streng ist das nicht zu nehmen. Trotz des Titels steht in dem ersten Satze manches, was in die Kategorie der Empfindungen nicht paßt. Die Triolen der Clarinetten und der anderen Bläser nach dem Abschluß des Hauptthemas, der lange Triller der Geigen vor der Reprise sind doch zu deutliche Anspielungen auf das Tun und Treiben, das Zirpen und Zwitschern der Vögel. Der feine Duft in der Instrumentierung, der durchklingende Schalmeienton, der Brummbaßklang, die genrehafte kurzlebige Metrik — das alles ist doch in diesen ersten Satz als der musikalische Niederschlag reeller Erscheinungen des Naturlebens gekommen. Uns soll das Werk darum nur um so lieber sein. Was die technische Struktur des Satzes betrifft, so zeichnet sie sich durch ihre zarte Beweglichkeit aus und durch einen gewissen Miniaturencharakter des verwendeten Materials. Leicht tändelnde Themata hat Beethoven auch in der ersten, der vierten, der siebenten und achten Sinfonie verwendet. Aber sie sind da weder so kurz wie in der sechsten, noch werden sie so naiv und zugleich kühn hinter einander weg wiederholt. Kleine eintaktige, einviertelige Figuren kommen 10, 20, 30mal hintereinander. Es ist neuerdings vermutet worden, daß Beethoven bei der Pastorale unter slavischem Einfluß gearbeitet habe*). Wohl möglich: Diese Sinfonie nimmt tatsächlich die ganze Neurussische Schule vorweg. Für Kantabilität und großen Ausdruck bietet nur die zweite Hälfte des ersten Thema eine bescheidene Unterlage



Der Zusatz von Dankgefühl, welcher der Heiterkeit dieses Gedankens schon mit

*) Vgl. Kuhacz, X. Sammlung Kroatischer Volkslieder (Agram 1878—85) Bd. III, und den Aufsatz: »Das Kroatische in der Pastoralsinfonie« in Allg. Musikzeitung 1893, S. 538.

beigemischt ist, kommt in dem Zwischenmotiv, welches zum zweiten Thema überleitet, noch beredter heraus



In seinen immer neuen Wiederholungen kann es sich gar nicht genug tun: es wandert durch alle Instrumente, überall das Bewußtsein der glücklichen Stunde weckend, zu ihrem vollen Genusse ladend. In verwandten Bildungen kommt auch die »Szene am Bach« und der »Hirtengesang« des Finale darauf zurück. Das zweite Thema selbst ist nur der Abschluß der beglückten Schwärmerei:



In den formellen Elementen zeigt es sich dem ersten Thema mehr verwandt als entgegengesetzt. Für die Durchführung hat der zweite Takt des ersten Themas Hauptbedeutung. Aus ihm entfaltet Beethoven breite Bilder, wechselnden Szenen der durchwanderten Natur gleich, die zum Staunen und Lauschen veranlassen. Dem Anschein nach sind sie alle ähnlich leicht entworfen wie die entsprechenden Abschnitte der 4. Sinfonie. Beidemale handelte es sich um Ideen, mit denen Beethovens Phantasie spielen konnte, nicht zu ringen brauchte. Soll aus diesem Durchführungsteil etwas hervorgehoben werden, so möchte man gleich beim Eingang beginnen. Hier sind die scharfen Biegungen so auffällig und fesselnd, die der Weg macht. Von *B* nach *D*, dann nach *G* und *E*; immer gehts im scharfen Ruck: Landschaftliche Überraschungen! Vom Glänzenden wendet sichs nun zum Intimen, und wie der Wechsel auch weitergeht, der Genuß wächst nur. Weil menschliche Schwäche anmutige Kunstwerke hinter die leidenschaftlichen stellt, sind wir — England ausgenommen — für den ersten Satz der Pastoralsinfonie nicht so dankbar, wie ers verdient. Steht er doch, wie es Beethoven auch sichtlich gewollt hat, dem ersten Satz der fünften an Kunstwert

mindestens gleich. Moritz von Schwind und nach ihm neuere Maler haben die Pastoralsinfonie zu illustrieren, Theaterdirektoren und andere Leute von Phantasie haben sie szenisch und mit lebenden Bildern*) aufzuführen versucht. Für die andren Sätze mögen diese Versuche annehmbar sein; von dem Inhalt und Charakter des ersten geben sie keine Ahnung.

Im zweiten Satz hat Beethoven die malende Tendenz offen eingestanden: er nennt ihn: »Szene am Bach«. Im Vordergrunde dieser entzückenden Komposition stehen als die Hauptthemen zwei leicht eingängliche gesangvolle Melodien, aus denen das ganze glückliche Behagen einer von allem Tagewerk befreiten, der herrlichsten Ruhe und den lieblichsten Träumereien hingegebenen Seele spricht. Und wir dürfen alles mit genießen. Der Tondichter führt uns an den sonnigen Waldbach hin, wir sehen die glitzernden Wellen dahingleiten und hören ihr melodisches, fleißiges Gemurmel. Tausende von Lichtern blitzen durch die Bäume; von ihren Zweigen, ihren Gipfeln schallen kleine zarte Stimmen; es neckt sich, es lockt sich; es lebt im Laub und im Grase; der Kuckuck ruft, die Wachtel, die Nachtigall, der Goldammer und aus der Schar der gefiederten noch so mancher andre ungenannte Sänger. Es ist ein so lebendiges Bild von dem heimlichen Weben der Natur, so glücklich gemischt mit menschlicher Poesie, so natürlich in dieser Mischung und in seinem ganzen Verlaufe. Die Musik des Satzes ist fast mehr klanglich als gedanklich. Es trillert fortwährend in Violinen, Flöten, Oboen, die Bässe und Hörner halten, durch Synkopen doppelt bemerklich, lange Töne, es schwirrt von kleinen Motiven. Das erste Thema im Satze wächst sich aus solchen verstreuten Anätzen ziemlich unmerklich zu einer Melodie aus (B dur), schwärmerisch, träumerisch, mit einem frommen Anklang. Das zweite Thema, das die Fagotts bringen, spricht Freude und Entzücken etwas

*) Vgl. Jahn, O. Gesammelte Aufsätze: S. 260 »Beethoven im Malkasten«.

lebhafter aus, aber doch immer noch zart. Die Durchführung ist kurz, moduliert aber viel. Da, wo sie nach G dur tritt, läßt sich in einem Arpeggio der Flöte — wie Beethoven Schindler mitteilte — der Goldammer hören. Der berühmte Scherz, wo Nachtigall, Wachtel und Kuckuck zusammenwirken, befindet sich in der Coda.

Im folgenden Satze wird ein »lustiges Zusammensein der Landleute« geschildert. Man versammelt sich, sehr munter und leichtfüßig eilt das junge Volk herbei:
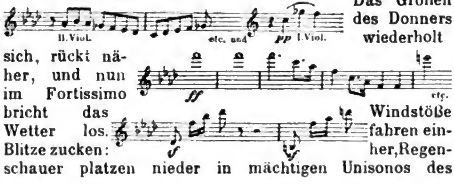
Allegro.

Sofort wird auch der Vorschlag zu einem Tänzchen gemacht, zunächst noch leise: Als immer mehr kommen, und es lauter und lauter wird, da ist die Möglichkeit eines Reigens Tatsache und wird mit urkräftiger allgemeiner Zustimmung begrüßt. Und nun beginnen jene drolligen Szenen, in welchen Beethoven sich als Bauernmaler mit vollendetem Humor und mit weitgehender Realistik neben und über die Teniers, J. von Ostade, Adrian Brouwer und die andern Größen des Faches stellt. In der Form dieser Schilderungen liegt ein zweiter großer Spaß, denn es ist darin sehr übermütig die saloppe Art und Weise kopiert und parodiert, in welcher, wie heute noch, auch zur Zeit der Wiener Meister ländliche Orchester zuweilen ihr Pensum Tanzmusik absolvieren. Das sind ganz die richtigen, armen, müden und schlaftrunkenen Bierfiedler. Man hört lange Strecken nur begleitende Mittelstimmen und Rhythmus. Dann setzt eine Oboe ein, aufs Geratewohl. Sie scheint eben erwacht und hinkt ihre Melodie ein Viertel nach der Zeit hinterher. Ab und zu gibt auch ein anderer ein paar Töne drein, um gleich wieder zu verschwinden. Von besonderer Komik ist namentlich der stereotype Einsatz des ersten Fagott, der immer nur *f c* bläst. Daß Beethoven spezi-

fisch östreichische Vorbilder für diesen ausgelassenen Scherz im Auge hatte, zeigt der zweite Teil dieser Tanzmusik: der Zweivierteltakt, welcher den Dreiviertel ablöst. Die alte östreichische Tanzmusik ist suitenmäßig gehalten und liebt den plötzlichen Wechsel der Rhythmen. Nimmt man zu der Melodie dieses neuen Satzes



mit ihrem Lärm und ihren gewaltsamen Akzenten noch die breiten Rhythmen und die unbewegliche Harmonie der Begleitung, so ist das Bild einer plumpen und schwerfälligen Lustigkeit, einer Lustigkeit in Holzschuhen und Aufschlagstiefeln, vollendet. Ganz drastisch ist der Schluß des Mittelsatzes. Man tobt zuletzt, daß der Atem ausgeht: eine Fermate mit diminuendo bildet das überraschende Ende dieses die Stelle des gewöhnlichen Trio vertretenden Teils. Die Repetition des Hauptsatzes beginnt, sie wird aber schon bald durch eine Generalpause unterbrochen. Augenscheinlich macht sich etwas Bedenkliches bemerkbar. Endlich ist man wieder im alten Geleise; schon setzt die Dorfmusik wieder ein: Da kommt statt des regelrechten kräftigen F dur-Akkords ein in den Kontrabässen und Cellos. Das ist ein Donnerschlag in der Ferne. Man flüchtet, rettet sich und ruft ängstlich und klagend durcheinander:



Das Grollen des Donners wiederholt sich, rückt näher, und nun im Fortissimo bricht das Wetter los. Blitze zucken: Windstöße fahren einher, Regenschauer platzen nieder in mächtigen Unisonos des

ganzen Orchesters: ff Auf Momente tritt unheimliche Ruhe ein, dann zuckt es wieder auf und schlägt scharf und furchtbar drein. Den Ernst der Situation, den Höhepunkt der Krisis bezeichnen die Bässe mit ihrem düstern Skalengang und seinen erschreckenden Akzenten: ff sf sf sf In das furchtbare Grollen und die Aufregung der Orchestermassen wirft jetzt auch der Piccolo seine schrillen Töne, die Pauke wirbelt stärker, und zum ersten Male in der Sinfonie stürmen die Posaunen drein. Die Harmonie ist auf einem vier Takte langen Septimenakkord erstarrt! Nun scheint aber auch das Schlimmste vorbei zu sein. Und so gewaltig Beethoven bis hierher im Auftürmen und Drohen war, so rührend teilt und glättet er nun die Wogen und lenkt zu dem letzten Teil der Sinfonie über, dem »Hirtengesang«, der unmittelbar ohne Pause an das »Gewitter« anschließt. Wenn wir an diesem beendeten Satz die Wahrheit, die Macht und die Naturtreue der Darstellung bewundern, wollen wir nicht vergessen, auch der noch schwierigeren Kunst, die er hier voll bewiesen, unser Augenmerk zu schenken. Das ist das Maß, welches Beethoven bei der Ausführung der für die Tonkuust dankbaren Aufgabe hielt, der souveräne Geschmack mit dem er aufhörte, nachdem das Nötigste aufs treffendste gebracht war.

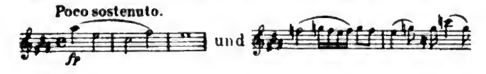
Der »Hirtengesang« (Allegretto $^6/_8$) soll »frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturme« schildern. Er tut es mit Motiven, welche von hier und da erklingen und deren pastoraler Charakter und deren volkstümliche Einfachheit Zitate unnötig machen. Er tut es mit frommem innigem Gesang, mit Wendungen in das muntere Gebiet und mit mancher versteckten und sinnigen Anspielung an Motive des ersten und zweiten Satzes. Aber er tut das alles in einer etwas sehr ausführlichen Weise, mit Variationen, Fugatos und andern Formen, die der Wirkung

seiner schönen Idee von jeher etwas Eintrag getan haben. Zu Beethovens Zeit wurde darauf hingewiesen, daß Haydn in seinen Jahreszeiten das gleiche Sujet, weil kürzer, effektvoller behandelt habe. Der formell beachtenswerteste Zug an der Pastoralsinfonie ist ihre Dreisätzigkeit. Sie zieht gleich wie die fünfte, die mit ihr entstand, Scherzo und Finale zusammen. Wir finden andere Merkmale eines solchen Parallelismus an Beethovenschen Werken häufig.

Die siebente und achte Sinfonie sind wieder Zwillingswerke: beide wurden in demselben Jahre 1809 skizziert, beide 1812 — die achte in Linz — vollendet, bald nach einander im Dezember 1813 und Februar 1814 aufgeführt und später als op. 92 und 93 veröffentlicht. Die Musik beider Werke trägt die Züge einer und derselben sonnigen Heimat, beide sind von grandioser Heiterkeit, die eine mit einem starken Schatten darin, die andere ganz ungetrübt — aber merkwürdigerweise hat die achte nichts von der überreichen Popularität der siebenten, der Adur-Sinfonie, erringen können. Zum Ärger Beethovens, welcher zu sagen pflegte: die achte sei »viel besser« als die siebente. In Wien wurde jahrelang die Pastoralsinfonie schlechthin als die Sinfonie in Fdur angezeigt, als ob die achte gar nicht existierte*). Erst neuerdings zeigen die Konzertzettel die Tendenz, dieses Hohelied des Humors zu Ehren zu bringen.

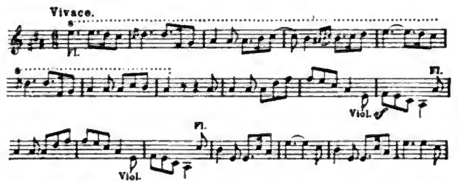
L. v. Beethoven, A dur-Sinfonie Nr. 7.

Ähnlich wie die zweite Sinfonie eröffnet die siebente eine lange ausführliche Indroduktion, ein herrliches, träumerisches Tongemälde, in dessen Bann der Zuhörer ganz vergißt, daß es nur eine Einleitung sein soll. Auch Beethoven hat mit gleicher Liebe kaum eine zweite Introduktion behandelt. Ihre Hauptmotive sind



*) E. Hanslick: Aus dem Konzertsaal (1870), S. 319.

beide zum ersten Male von der Oboe eingeführt; gigantische Skalen bilden den Übergang. Ähnlich wie in der letzten Ouvertüre zu »Fidelio«, der in E, benutzt Beethoven die ersten beiden Noten des Adur-Themas zu romantischen Bildern, über denen jetzt Mondschein, jetzt der Glanz der prangenden Sonne liegt. Plötzlich, wie auf den Wink eines verschwiegenen Programms bricht er dann diese Szene erhabner Schwärmerei ab und lenkt in neckischer Führung der Instrumente über ins Vivace, dessen Hauptthema



zugleich auch im wesentlichen das einzige des Satzes ist. Derselbe ist in dieser Beziehung, in der Ausbeutung eines beschränkten Grundmaterials mit dem Eingangssatze der Cmoll-Sinfonie verwandt, im Charakter selbstverständlich ganz verschieden. Beethoven gewinnt dem naiven pastoralen Grundgedanken des Satzes, der zuerst wie ein Nachklang, ein Supplement der sechsten Sinfonie auftritt, Wendungen von hoher Pracht und Erhabenheit ab; das Gebiet des Leidenschaftlichen und des Dunklen wird nur gestreift. Reich ist der Satz an langgemessenen Perioden, Produkten einer ungewöhnlichen Macht und Größe der Empfindung; eigentümlich sind ihm die schroffen Modulationen und der unvermutete und unvermittelte Wechsel extremer dynamischer Nuancen. In beiden Merkmalen äußert sich exzentrische Stimmung. Auch das kurz abbrechende Element, das den Schluß der Einleitung charakterisierte, kehrt in diesem Vivace wieder: mit Dissonanzlösung, Modulationssprung und Wechsel von *ff*

und *pp* verbunden, sehr kühn und neu gegen den Schluß des ersten Teils, wo dem lauten Akkord: a-cis-e-fis vorübergehend ein stilles — a c f — folgt. Die Durchführung beginnt ähnlich sprunghaft. Wir sind plötzlich in Cdur, aus wildem Lärm in verschwiegner Idylle: tief unten flüstern und murmeln die Bässe das Thema. Bei der Reprise geht es mit Sturm und Skalenlauf in das pastorale Hauptthema; erst später wiederholt es die Oboe in seinem angestammten Ton. Wie dieses eine Beispiel so ist der ganze Verlauf dieses Teils Wiederholung in freister Art; in der Instrumentierung, im ganzen Charakter erscheint das alte Material neu und frisch belebt. Die Coda ist mehr als je Beethovenisch. Sie tritt unter seltnen Zeichen ein: mit Generalpause, mit einer ganz unerwarteten Ausweichung der Harmonie nach *As* und einer langen Satzbildung über einem kurzen Basso ostinato folgenden Inhalts Was uns andere Stellen vernehmlich genug andeuten, das zeigt uns diese ganz deutlich und unverkennbar, daß nämlich hinter der anscheinend dominierenden, manchmal grellen Heiterkeit dieses Satzes doch höhere und ernstere Gedanken wachen, die sich nicht übertäuben lassen. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Stelle und dem edlen Pathos der Introduktion, ein Zusammenhang, der sich auch noch in der Melancholie des Allegretto und in den feierlichen Visionen, welche dem Trio des Scherzo zu grunde liegen, verfolgen läßt. Wie ein leitender Faden geht durch die ersten Sätze dieser Sinfonie der halbverschwiegene Kampf zwischen einer jetzt harmlosen, alltäglichen, jetzt wilden Fröhlichkeit und einem höheren Sinn. Die Sinfonie erscheint unter diesem Gesichtspunkt als ein Lebensbild, aber nicht als ein rein freundliches. Das Ende deckt ein ironischer Humor.

Der zweite Satz der Adur-Sinfonie, Allegretto überschrieben, ist von alters her berühmt. Die Berichte aus den Jugendjahren des Werkes teilen fast von jeder Aufführung mit, daß dieser Teil zur Wiederholung verlangt

worden und gebracht sei. Das Allegretto besitzt jene seltne Art von Originalität, die sofort verstanden und sympathisch aufgenommen wird. Am Eingang und Ausgang des Satzes steht wie eine Erscheinung aus fremdem Lande ein Bläserakkord, auf eine Quartsextharmonie kühn und vielsagend hingestellt. Dann beginnen die tiefen Saiteninstrumente still und leise das merkwürdig resignierte Thema:



mit dem gebrochnen Marschrhythmus hinzustammeln. Erst mit dem Eintritt der Geigen kommt Fluß in die Sprache: Celli und Bratschen begleiten mit einer Melodie von innig sehnsüchtigem Ausdruck



Je mehr sie aus ihrem anfänglichen Versteck heraustritt, um so wärmer wird der Ton der Darstellung. Wie einer Bitte die Verheißung, so folgt diesem edel wehmütigen Satze eine einfach sanfte, freundliche Melodie, die wie eine Mutterstimme tröstend und zusprechend aus der Klarinette weich herüberklingt:



Der einfache Kontrast von Moll und Dur wirkt hier mit ganz ursprünglicher Elementarkraft. Die Bässe klopfen unter diesem Gesang den alten Marschrhythmus leise weiter, der wie Cerberus unter Orpheus' Saitenspiel zu erweichen scheint. Mit einem Male aber fährt er wie eine Tigertatze hervor; schrill und heftig durchsausen die trotzigen Achtel das Orchester von einem Ende zum andern. In veränderter und erweiterter Form beginnt die

Repetition. Nachdem die zweite Gruppe wieder vorbeigezogen, folgt das Ende sehr rasch mit all der eigentümlichen und schmerzlichen Schönheit eines gewaltsamen Abschiedes.
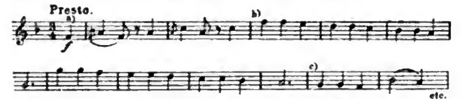
Mit derselben Erscheinung eines unbarmherzigen Losreißens von prächtigen Bildern endigt auch der dritte Satz. Das Trio mit dem, nach Abbé Stadler*) einem östreichischen Wallfahrtsgesang entnommenen Thema:



bildet den paradiesischen Teil dieses Satzes. Es ist nicht auszusagen, welch ein zauberhaftes Tongebilde Beethoven dieser einfachen Melodie entlockt hat, wie er hier die Bilder steigert: von der lieblichen stillen Idylle, mit welcher die Holzbläser einsetzen, führt er uns bis zum Pomp eines großartigen Kirchenfestes, bis zu den im Sonnenglanze strahlenden und feierlichen Schlusse, in dem das Thema unter Pauken und Trompetenklang mit dem vollen Orchester wie auf stolzem Siegeswagen einherzieht. In einer genial-energischen Weise, die ohne gleichen ist, hat Beethoven in diesem Trio den Effekt einer sogenannten liegenden Stimme angebracht. Den ganzen Triosatz durchschimmert der gleiche Klang eines festgehaltenen *a*; bald schwebt dieser Ton in den Violinen über den Melodien, bald leuchtet er aus den unteren Instrumenten in den Gesang des Orchesters hinein; am eigentümlichsten an den Stellen, wo das zweite Horn ihn murmelt. Schärfer als sonst, vielleicht mit Ausnahme seiner ersten, der Cdur-Sinfonie, wollte Beethoven hier das Trio gegen den Hauptsatz kontrastieren lassen. Die Tonarten zeigen das schon: *D* zu *F*. Der Hauptsatz selbst ist ein echter, der Kaprizen voller Schwarmgeist.

---

*) Vgl. A. W. Thayer: L. v. Beethovens Leben (1879) III., 191.
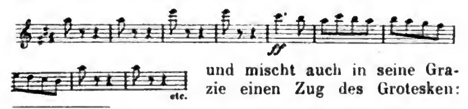


Seine Haupttrümpfe spielt er in seinem zweiten Teile aus, wo auf Grund der Motive *a* und *c* der überraschendste Schabernack, namentlich auch in metrischen Dingen getrieben wird. Der Bau des ganzen Satzes ist abweichend, aber einfach, nämlich: Hauptsatz und Trio zweimal. Der Hauptsatz wird zum dritten Male durchgespielt, auch das Trio setzt zum dritten Male ein, gelangt aber nicht über den zweiten Takt hinaus; sondern Beethoven schlägt ein Schnippchen und »spritzt die Feder aus«, wie Schumann sagte.

Das Finale ist einer der ausgelassensten Sätze in der ganzen Musik: Beethoven nicht blos »aufgeknöpft«, wie er sich gern sah und nannte, sondern Beethoven in einer demonstrativen, wilden, trotzigen Lustigkeit, die zu einem Teil derselbe »Galgenhumor« zu sein scheint, der in seinen letzten Kammermusikwerken öfters wiederkehrt. Dieser Satz tollt daher wie von der Tarantel gestochen, jauchzt, schreit auf

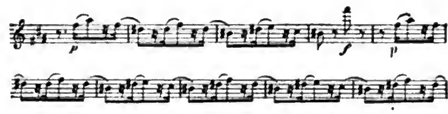


pocht in überschäumender Kraft



und mischt auch in seine Grazie einen Zug des Grotesken:

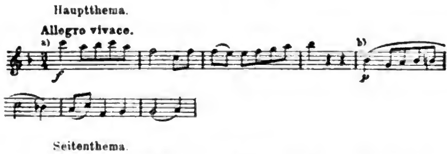
*) Grove macht darauf aufmerksam, daß das Thema auch in Beethovens Accompagnement zu dem Irischen Lied »Nora Creina« vorkommt.



Ein formelles Element, welches sich an diesen Themen nicht einfach beweisen läßt, aber in ihrem Zusammenhang ersichtlich wird, ist die Hereinziehung ungarischer Rhythmen, Akzente und Anklänge. Unter den Kombinationen, in welchen Beethoven das hier skizzierte Ideenmaterial entwickelt, sei die Fdur-Stelle am Anfang der Durchführung hervorgehoben. Da stößt der Fluß auf ganz merkwürdige Hindernisse, zu deren Beseitigung die Violinen und die Bässe sich grotesk riesig anstrengen. Die Kühnheit der thematischen Entwickelung erreicht den Gipfel mit dem kolossalen Orgelpunkt der Coda. Wir stehen hier ganz in der Nähe des Maßlosen und tun gut, im Interesse unsrer Jugend zu bemerken und zu bekennen, daß Beethoven zuweilen geneigt war, seine Intentionen mit übermütiger Hartnäckigkeit auf die Spitze zu treiben. Eine »ungebändigte« Persönlichkeit nennt ihn Goethe in einem Brief an Zelter. Es läßt sich nicht leugnen, daß darunter auch die klangliche Klarheit und Ausführbarkeit unsres Finales gelitten hat. Wenn ein Teil unsrer heutigen Kritik die von Fach- und Zeitgenossen Beethovens gegen diese Punkte gerichteten Einwendungen schnellfertig auf Neid und Beschränktheit zurückzuführen beliebt, gibt er sich selbst eine Blöße. Unbedingte Bewunderung ist eine erhebende Erscheinung, jedoch nur wenn sie auf zureichender Einsicht beruht.

L. v. Beethoven, F dur-Sinfonie Nr. 8.

Die achte Sinfonie (Fdur) beginnt ohne Einleitung mit Themen, die eine laute Fröhlichkeit, ein Behagen, aber noch nicht einen wirklichen Humor ausdrücken:



Seitenthema.



In dem Abschnitt *b* des Hauptthemas liegt sogar ein sinnendes, zögerndes Element, welches das zweite Thema,



trotz seines tändelnden Eintritts, teilt und in fast stärkerem Grade besitzt. Der Schalk kommt erst später und zwar am Schlusse der Wiederholung dieses zweiten Themas durch die Bläser. Da machen die Bässe dem Ritardando und dem Septimenakkord ein rasches Ende und wecken Kraft und Leben in der Versammlung. Doch bleibt dem ganzen Satze ein elegischer Rest — sehr schönen Ausdruck hat er in dem zweiten Seitenthema gefunden



Der Hauptzweck der Durchführung ist, ihm die weitere Ausdehnung zu bestreiten, was in einer launig barschen Art auch ausgeführt wird. Beethoven beginnt diese Durchführung mit einer kleinen Bosheit gegen die Bratschen; sie, die sonst immer in Deckung marschieren, stellt er, als hätten sie den allgemeinen Rückzug ver-
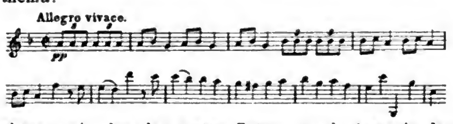
säumt, allein hinaus mit dem Motiv Diese immer wiederholten vier Noten sind die kläglichen Überbleibsel des glänzenden Schlusses, den das Tutti dem ersten Teil des Satzes, der Themengruppe gab. Sie sind zugleich die variierten Stichworte für den Einsatz des zweiten Themas. Doch dieses zweite Thema kommt nicht, sondern Fagott, Klarinette, Oboe, Flöte nacheinander benutzen die Gelegenheit, das erste Motiv des Hauptthemas in sentimentale Beleuchtung zu bringen. Das Tutti fährt lärmend dazwischen und setzt, nachdem die Versuche noch einigemale sich wiederholt haben, auch seine Auffassung durch: Kraft ist Trumpf. Aus den ersten 6 Noten werden durch Sequenzen Perioden gebildet, in denen erst die Bässe (Dmoll), dann die zweiten Geigen (Gmoll), die ersten Geigen (Fmoll) die Führung übernehmen. Die Instrumente reißen sich förmlich um das Motiv; vom Einsatz des Desdur ab stehen wir vor einer nahezu beängstigenden Kampfszene. Die Bässe bleiben die Sieger, stellen die Ordnung wieder her und beginnen in unbeschreiblich stolzem Ton die Reprise des Satzes. Die Coda fängt nochmals kontrapunktische Neckereien an. Doch mit dem heimlichen Schluß des Satzes: pp bleibt das letzte Wort den Grazien.

Es ist interessant, aus den Skizzenbüchern Beethovens zu ersehen, daß der ganze schöne Ausgang des ersten Satzes (von der Fermate ab) nachkomponiert ist.

Dem stark humoristischen Grundzug dieser Sinfonie zuliebe hat Beethoven auf einen langsamen Satz in ihr verzichtet und infolge dessen den Mittelsätzen dieses Werkes einen von dem an dieser Stelle Gebräuchlichen ganz abweichenden Charakter gegeben. Der zweite ist ein richtiges Allegretto; es hüpft auf Kinderfüßen dahin, jugendlich durch und durch, unschuldig und reizend, scheinbar wie in einem Zuge hingeschrieben. Es ist eins der genialsten und gewinnendsten Stücke im graziösen Genre. Ursprünglich hatte es Beethoven als einen Kanon

auf Mälzel und sein Metronom entworfen. Die Sechzehntel-Akkorde, mit denen die Bläser einsetzen, sollen also das Klappern dieses Instruments nachahmen. Der dritte Satz ist ein echter Menuett im alten Schnitt, in halb liebevoller, halb humoristischer Hingabe an altväterisches Wesen und Brauch ausgeführt. Wie getreu ist die gemütliche Gravität und die Innigkeit, mit der vordem getanzt wurde, in dem des Anfangsmotivs, wie launig die Umständlichkeit, mit der angesetzt, ausgeholt und der Takt probiert wurde, in dem wiedergegeben! Das Trio ist ein verklärter Dittersdorf, eine wunderliebliche Idylle aus der altwienerischen Musikantenzeit, über dessen Charakter der Klavierauszug keine genügende Auskunft gibt. Es stehen in dem Satze manche kleine Scherze im Stile der Dorfmusik in der Pastoralsinfonie. — Um allen Mißverständnissen in der Behandlung dieses dritten Satzes vorzubeugen, hat ihn Beethoven »Tempo di Minuetto« überschrieben, d. h. nicht ein bloßer Titularmenuett, wie ihn Haydn oft schreibt, sondern einen mit der Poesie und dem Tempo der Spießbürgerzeit!

Das Finale, dessen schon früher erwähntes Hauptthema:



ebenso wie das des ersten Satzes, nach Ausweis des Skizzenbuchs, zu den schwer gefundnen gehört, steht mit seinen thematischen Wurzeln, aber auch mit seiner Entwicklung, seinem leichten, schäumenden, geistsprühenden Wesen auf dem Boden Haydnscher Kunst. Es ist ein ins Beethovensche ausgebauter und übersetzter Haydn; der jüngere Meister hat den Pulsschlag etwas gesteigert, die

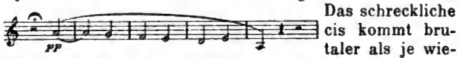
Überraschungen noch um einige Grade drastischer gemacht, die Formen verbreitert und Gegensätze hineingestellt, die dem alten fern' lagen. Ohne Gegensätzlichkeit ist Instrumentalkomposition schwer zu betreiben, insbesondere humoristische. Hier aber geht die Gegensätzlichkeit bis zur Selbstverspottung: Das Hauptthema verläuft sich von der letzten hier aufgezeichneten Note noch 8 Takte weiter in Cdur immer leiser, heimlicher. Und allemal fällt in die letzten Töne dann ein Lärm ein, der uns aus allen Himmeln wirft:

Dieses cis, ein humoristisches Ungeheuer, ein gänzlich unmusikalisches Phänomen, ein Schreckschuß, ein Übergriff des äußersten Realismus in der Kunst ist eine Hauptquelle für die originelle Wirkung des Finales der 8. Sinfonie. Es hat nirgends wieder seinesgleichen; vielleicht glücklicherweise. Nach dieser verwegnen Aufführung des Hauptthemas setzt nun das zweite Thema lieblicher als je ein



Es schließt mit einem Anhang: der ganz wie leises Kichern klingt. Die Themengruppe ist damit zu Ende. Der Satz, einer der längsten Beethovensinfoniesätze, hat modifizierte Rondoform: es setzt die erste Durchführung ein, ernst durch die Herrschaft des neuen, sehr einfachen Kommandomotivs und durch Bildungen aus den Vierteln vom 6. bis 8. Takte des Hauptthemas entwickelt. Am Ende haben die nekkischen Geister wieder die Oberhand: Fagotte und die (hier in Oktaven gestimmten) Pauken pochen ein drolliges Solo. Der nächste Teil ist eine mit kleinen neuen Zügen des Humors und der Grazie bereicherte Wiederholung der

Themengruppe, und nun folgt der eigentliche, weit über 200 Takte umfassende Schluß des Schlußsatzes. Nach einem zögernden, unentschlossnen Anfang, über den die Bässe sich sehr ungeberdig und zornig äußern, folgt eine lyrische Episode in schönster Abendstimmung über das Thema:



Das schreckliche cis kommt brutaler als je wieder, auch die andren ausgelassnen Scherze des Finale ziehen nochmals, am liebsten verschärft, vorüber; aber als es zum wirklichen Schließen kommt, da behauptet die milde Schönheit, die mit der Episode in die Komposition eintrat, den Platz. Von der ersten Wiener Aufführung der achten Sinfonie (27. Februar 1814) heißt es: »das Werk machte kein Furore«, aus andern Orten berichtete man, daß es weniger gefiel als die andern.

L. v. Beethoven, Dmoll-Sinfonie mit Schlußchor Nr. 9.

Wenn in musikalischen Kreisen schlechtweg von der »Neunten« gesprochen wird, ist damit die neunte Sinfonie von L. v. Beethoven gemeint. In diesem abgekürzten Sprachgebrauche spricht sich die Sonderstellung, welche dieses Werk genießt, deutlich genug aus. Es wird mit der neunten Sinfonie ein Kultus getrieben, der seinen Grund nicht ausschließlich in dem eminenten Kunstwerte dieses Werkes findet, sondern er hat einen nicht unbeträchtlichen Teil künstlicher Nahrung in den Theorien erhalten, welche in neuerer Zeit an den außerordentlichen Charakter der neunten Sinfonie geknüpft worden sind. Die bis heute immer wiederholte Behauptung, daß dieses Werk beim ersten Erscheinen nicht verstanden worden sei, stützt sich im wesentlichen wieder auf Spohr*), der die ersten drei Sätze die schlechtesten Sinfoniesätze Beethovens und das Finale monströs, geschmacklos und trivial genannt hat, gehört aber, so allgemein hingestellt, ins Reich der Fabel. Aus London kamen ganz unverständige und niedrige Urteile; in andern Städten, auch Leipzig, blieben die Meinungen bezüglich

*) L. Spohr, Selbstbiographie I, 202.

einzelner Punkte geteilt. Aber in Wien erregte die erste Aufführung des Werks (7. Mai 1824), so roh und ungefeilt sie auch ausfiel, doch den höchsten Grad von Enthusiasmus. Und gerade der Eingang des Finale wird ein Moment des seligsten Genusses, ein Punkt genannt, an welchem Kunst und Wahrheit ihren glänzendsten Triumph feiern: das Non plus ultra des Werks*). Ähnlich schreibt noch gelegentlich der ersten Hamburger Aufführung (1835) ein Berichterstatter von »einem Festtag« und schließt: »Soviel ist gewiß, daß diese neunte Sinfonie das riesenhafteste Monument ist, das noch im Reiche der Tonkunst entstanden**). Das einzige und noch heute von vielen geteilte Bedenken gegen die Sinfonie äußerte sich in dem Wunsche, daß es Beethoven gefallen möchte, diesem wahrhaft einzigen Finale eine ungleich konzentriertere Gestalt zu geben. Als ihm sein Freund Droysen mitgeteilt, daß er die neunte Sinfonie gehört habe und ratlos sei, äußert sich (im Jahre 1837) Mendelsohn: »Die Instrumentalsätze gehören zum Größten, was ich in der Kunst kenne; von da, wo die Singstimmen eintreten, verstehe auch ich es nicht, d. h. ich finde nur einzelnes vollkommen, und wie das bei einem solchen Meister der Fall ist, so liegt die Schuld wahrscheinlich an uns. Oder der Ausführung . . . Im Gesangsatz sind die Stimmen so gelegt, daß ich keinen Ort kenne, wo er gut gehen könnte, und daher kommt vielleicht bis jetzt die Unverständlichkeit« ***). Wenn also auch ein Mendelssohn Not hatte, mit diesem Finale fertig zu werden, kann man sich nicht wundern, daß es kleinere Geister kurzweg ablehnten. Bei dieser Sachlage ist Czernys Mitteilung†), daß Beethoven eine Umarbei-

---

*) Allgemeine Musikalische Zeitung, 26. Jahrgang, S. 441.

**) Neue Zeitschrift f. M. IV, 81, 86.

***) Briefwechsel Droysen und Mendelssohn (Deutsche Rundschau, Mai 1902).
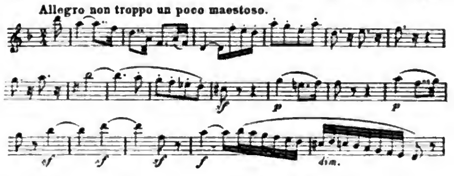
†) C. Czerny, Recollections on Beethoven in Cocks Musical Miscellany 1852 u. 1853.

tung des Schlußsatzes beabsichtigt habe, nicht unwahrscheinlich.
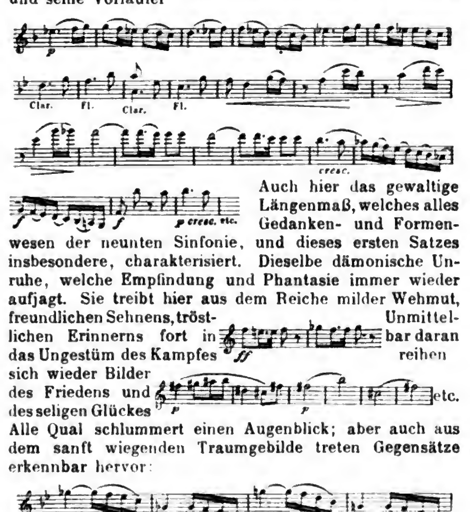
Der Hauptpunkt, in dem die neunte Sinfonie formell von den vorausgehenden abweicht, besteht darin, daß ihr Schlußsatz ein Gesangstück ist. Wie kam Beethoven dazu, eine Instrumentalsinfonie mit Singstimmen zu schließen? Die von R. Wagner zuerst ausgesprochene Ansicht, weil er den Bankrott der reinen Instrumentalmusik erkannte und aussprechen wollte, scheint angesichts der Streichquartette und Klaviersonaten, die Beethoven dieser Sinfonie (opus 125) noch folgen ließ, nicht haltbar. Auch die andere Annahme, daß Beethoven bei der Komposition seiner neunten Sinfonie von vornherein die Ode Schillers »An die Freude« zum Ausgangspunkt genommen habe, steht nicht fest. Allerdings schreibt Fischenich schon im Jahre 1793 an Charlotte v. Schiller, daß Beethoven dieses Gedicht im großen Stile komponieren wollte, und die Skizzenbücher zeigen, wie er wiederholt dazu ausholt, es in Ouvertüren — z. B. bei der zur Namensfeier — zu verwenden. Aber noch im Jahre 1823, als die ersten drei Sätze schon so gut wie abgeschlossen waren, sehen wir ihn zwischen einem vokalen oder instrumentalen Schlußsatz für die neunte Sinfonie schwanken. Wenn Beethoven sich dann doch für die Zuziehung des Gesangs entschied, so handelte es sich dabei um eine Maßregel, die im Prinzip schon Haydn für zulässig erklärt hatte, indem er Rezitativ in der Sinfonie verwendete. Beethoven war ihm darin in seiner Fünften gefolgt und von da, zuerst in den Skizzenbüchern, dann in seiner »Chorfantasie«, zur Verwendung wirklicher Menschenstimmen und ausgeführter Vokalmusik weiter geschritten. Aus dem 17. Jahrhundert gibt es Kantaten, von denen man nicht weiß, ob sie wohl zur Gesang- oder zur Instrumentalmusik gehören. Auch zu Beethovens Zeiten war in der Sinfonie der Chorschluß versucht worden. So von P. von Winter in seiner Schlachtsinfonie, die bei ihrem Erscheinen (1814), so schwer begreiflich das diesem Produkt aus Lärm und Trivialität gegenüber auch sein

mag, viel Aufsehen erregte und Beethovens »Schlacht bei Vittoria« an manchen Orten aus dem Sattel hob. Auch eine Sinfonie »Schlacht bei Leipzig« des Böhmen P. Maschek (1814) gehört zu dieser Mischgattung von Sinfonie und Kantate. Freilich war zwischen den Formen der Sinfonie Beethovens und der anderer Leute ein großer Unterschied, und indem Beethoven für die Sätze, welche zur Vorbereitung, Begründung und Einleitung der Ode dienen sollten, seine gewöhnlichen Sinfoniemasse des Allegro, des Scherzo und des Adagio nicht nur beibehielt, sondern auch noch steigerte, erhielt Schillers Tempel der Freude einen so kolossalen Unterbau, ein Fundament von solchen Dimensionen, solcher Selbständigkeit und solchem Reichtum an eigner Schönheit, daß das Hauptwerk, welchem dies alles dienen soll, leicht darüber vergessen werden kann. Sei es nun mit der formellen Berechtigung wie es will; keinesfalls würde Beethoven die Ode ins Finale gebracht haben, wenn zwischen ihr und den drei ersten Sätzen der Sinfonie keine geistigen Beziehungen bestanden hätten. Sie aber aufzufinden, ist nicht schwer.

Die Schilderung eines Zustandes, dem die Freude fehlt, ist die wesentliche Idee des ersten Satzes. Mit der Formfreiheit, welche die Werke von Beethovens letzter Periode auszeichnet, setzt er zunächst ohne Thema ein. Es wogt und nebelt chaotisch und unbestimmt über den berühmten leeren Quinten. Dann, erst nach 16 Takten, steigt in finsterer Majestät, voll Kraft und Trotz, aber durch einen an die gleiche Stelle in der »Eroica« erinnernden Zug des Leidens gezeichnet, die Heldengestalt dieses Allegro zu Tage:



Welch heroischer Eintritt, wie langgemessen der Weg — aber wie sonderbar wirr das Ende! Das Thema setzt gleich darauf zum zweiten Male von einer anderen Seite ein, in B dur, ohne sich aber wieder so breit zu entfalten: Ketten, aus dem Motive gebildet, decken und vorbereiten den Aufmarsch seiner zweiten Hälfte. Es kapituliert am Schluß und überläßt unmittelbar das Terrain an das zweite Thema und seine Vorläufer



Auch hier das gewaltige Längenmaß, welches alles Gedanken- und Formenwesen der neunten Sinfonie, und dieses ersten Satzes insbesondere, charakterisiert. Dieselbe dämonische Unruhe, welche Empfindung und Phantasie immer wieder aufjagt. Sie treibt hier aus dem Reiche milder Wehmut, freundlichen Sehnens, tröstlichen Erinnerns fort in das Ungestüm des Kampfes Unmittelbar daran reihen sich wieder Bilder des Friedens und des seligen Glückes etc.
Alle Qual schlummert einen Augenblick; aber auch aus dem sanft wiegenden Traumgebilde treten Gegensätze erkennbar hervor:

Im Nu ist ein neuer Ausbruch da, in welchem diesmal
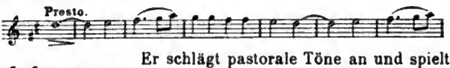
die wild aufschlagenden Bässe die Führung übernehmen: etc. Die Holzbläser versuchen zu beschwichtigen; sie bitten um einen freundlicheren Ton: und erreichen es, daß der erste Teil des Satzes mit einer gewissen kräftigen Freudigkeit geschlossen wird. Die Durchführung entrollt das Faustische Bild weiter: Suchen und nicht Erreichen, rosige Phantasien von Zukunft und Vergangenheit und die Wirklichkeit von einem Schmerz erfüllt, der seine Rechte plötzlich geltend macht! Der Durchführungsteil ist verhältnismäßig nur kurz: thematisch wird er hauptsächlich getragen von Bildungen aus dem dritten und vierten Takte des Hauptthemas. Das trübe Element tritt in ihm zurück, um mit vollster Kraft bei der Rückkehr in den Hauptsatz auszubrechen an jener Stelle, wo die Pauke 38 Takte lang ihr *d* wirbelt, wo die beiden Teile des Orchesters heftig und wild gegeneinander angehen — eine Stelle, an welcher die Mittel der musikalischen Kunst den dämonischen Intentionen Beethovens kaum zu genügen scheinen. Am Schlusse der Coda, in deren Mitte das Horn einen überaus freundlichen und zuversichtlichen Lichtblick fallen läßt, wird die freudlose Grundstimmung des Satzes zu vollständiger Gebrochenheit. Dort, wo die Bässe 16 Takte lang ostinato chromatisch auf und ab wogen, glauben wir in der Melodie des Horns und der Oboe einen Trauermarsch zu hören, bis die Klänge der anderen Instrumente stärker und stärker werden und noch einmal kurz, aber lapidar, Schmerz und Trotz nebeneinander stehen.

Der zweite Satz nähert sich der Freude schon mehr. Er beginnt über folgendem Thema (Molto vivace.) welches später auch im Metrum von drei Takten gebraucht wird, ein Fugato erst heimlich und leise: am Schlusse im fröhlichsten und lautesten Tumult der dahinjagenden Instrumente.

Nur auf einen kurzen Augenblick wird dieses muntere Treiben von Momenten müden Sehnens abgelöst, die derb fidelen Tanzweisen der Bläser:



denen die Streichinstrumente in kräftigen Streichen das Anfangsmotiv des vorigen Themas zujauchzen, ersticken sie sogleich. Der Mittelsatz, welcher das Trio vertritt, hat als Hauptgedanken folgende, möglicherweise Beethovens russischen Musikstudien entsprossene, in der Tonreihe mit dem Anfang des Trios der zweiten Sinfonie ganz übereinstimmende, nur rhythmisch von ihm verschiedne Melodie
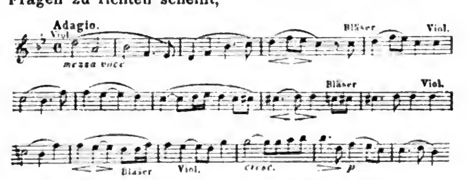


Er schlägt pastorale Töne an und spielt in seinen simplen Hirtenweisen auf ländliche Vergnügungen an, aber auch in seinem zweiten Teile, den Beethoven über eine Umkehrung des Begleitungsbasses bildet:

in mächtig mystischen Geigenklängen auf Sonnenaufgänge und erhabene Freuden herrlicher Natur. Die Stelle wirkt aber nicht, wenn sie zu schnell gespielt wird. V. Stanford macht deshalb in der Zeitschrift der I. M. G. (April 1906) mit Recht darauf aufmerksam, daß das Tempo dieses Mittelsatzes nicht 𝅝, sondern 𝅗𝅥. = 116 sein muß. Daß die Metronomangaben Beethovens überhaupt der Revision bedürfen, ist schon im 18. Jahrgang von Rochlitzens Allg. M.-Ztg. nachgewiesen worden. Um zu veranschaulichen, wie allgemein verständlich die Schönheit

dieses Scherzo sei, berichtet der Franzose Elwart in seiner Voyage musical (1849), daß es selbst Rossinis Beifall gefunden habe, ähnlich findet Lenz in seiner Beethovenbiographie das Entzücken Glinkas bemerkenswert. Gewiß hat das Scherzo der 9. Sinfonie ebensowenig Gegner wie ihr Adagio. Aber Rossini sollte man bei dem Beweis hierfür verschonen. Daß sein Geschmack nicht gewöhnlich war, geht aus seiner Mitgliedschaft bei der Bachgesellschaft genügend hervor.

Das Adagio, der dritte Satz der Sinfonie, hat eine abweichende, nichtsdestoweniger aber sehr klare Disposition. Sein Hauptthema, der inbrünstige Ausdruck eines edlen, frommen Sinnes, der in die andere Welt hinüber Fragen zu richten scheint,

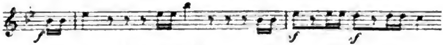


hat die Länge des Periodenbaues, welche der Beethoven der letzten Periode liebt. Es schließt nicht voll ab, sondern es schwebt unmittelbar in den Schoß des zweiten Thema über



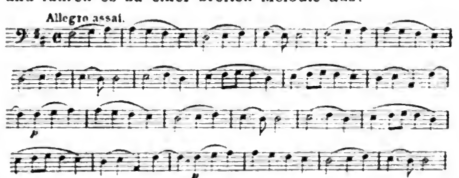
welches auch äußerlich, nach Tonart und Taktart, die Kennzeichen einer völlig anderen Sphäre trägt. Nach dieser Themengruppe beginnen Variationen, zuerst über beide Hauptgedanken, dann über das erste Thema allein. Der ganze Satz strebt einer höheren Art von Freude zu: Da scheint ein Mensch zu träumen vom Himmel und vom Wiedersehen, von seinen Jugendtagen und von seinen

Lieben. Aber Träume gehen zu Ende. Am Schlusse der ersten $^{12}/_{8}$-Takt-Variation verkünden Trompeten und Hörner mit einem plötzlichen Signal:



die Nähe des rauhen Tages.

Das schöne Bild verschwindet, und nun kommt im vierten Satze das, was Faust meint, wenn er sagt: »Des Morgens wach' ich mit Entsetzen auf«. Gedacht ist wohl ohne Zweifel der Anfang des Finale im unmittelbaren Kontrast zu den Himmelsklängen des Adagio. Im möglichst schnellen Anschluß an das Ende des letzteren verliert die wirre Fanfare, der Höllenlärm, mit welchem das empörte, heulende Orchester einsetzt, den Charakter des Unbegreiflichen, Capriziösen, am besten. Dieser wüste Anfang bedeutet den Rückfall in die chaotische Stimmung des ersten Satzes. Bässe und Celli warnen in kühnen, heftigen Rezitativen. Jetzt suchen die Geigen und die Bläser nach rettenden Ideen. Die einen bringen eine Weise aus dem ersten Satz, die andern aus dem zweiten, dann kommt ein Zitat aus dem dritten. Nichts gefällt den Bässen. Endlich intonieren die Oboen etwas ganz Neues. Das findet Gnade bei den Vätern des Orchesters. Nachdem sie ihre Zustimmung in einem letzten Rezitative ausgesprochen, ergreifen sie selbst das Motiv und führen es zu einer breiten Melodie aus:



Es ist dieselbe, zu der dann die Freudenode angestimmt wird, und die, rein oder varriiert, den leitenden Faden

des ganzen Finale bildet. Zunächst wird sie in einer Fuge durch das ganze Orchester geführt, ohne aber auf die Dauer einen genügenden Halt bieten zu können. Denn es taumelt nach einem Moment des Herumirrens wieder zu jener Schreckensszene zurück, mit welcher der Satz begann. Da kommt weitere Hülfe. Es ist diesmal der Sänger des Baritonsolo, der mit den von Beethoven selbst eingeschobenen Worten »O Freunde, nicht diese Töne — sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere« die Ordnung wiederherstellt. Und nun beginnt er den Hymnus in obiger volkstümlicher Melodie — einer der wenigen, die Beethoven gleich beim ersten Anlauf fand —, in welche die anderen Solisten und der Chor dann einfallen.

Von Schillers Ode hat Beethoven nur einige Strophen benutzt und aus ihnen eine Reihe musikalischer Bilder entwickelt. Er läßt die Kreaturen jauchzen um Küsse und um Reben, er tritt mit dem Cherub vor Gott, er malt die Bahn, die der Held durchläuft, in einem wilden stürmischen Fugato, dessen Kampfgetöse in einem festen, sieghaften Pochen endigt. Der Refrain aller Szenen, die Beethoven ausführt oder skizziert, ist das vom Chor wieder eingesetzte »Freude«. Am ausführlichsten hat Beethoven die Szene des Helden behandelt; die Rücksicht auf die Dimensionen des Satzes gestatteten leider nicht, mit allen Themen des Gedichts in gleicher Weise zu verfahren. Es steht Vollendetes und Angefangenes nebeneinander, und bei aller Begeisterung über die entzückende Schönheit des Einzelnen empfinden wir, bewußt oder unbewußt, in der Totalform des Finale einen Mangel. Besonders weihevoll und hinreißend sind die Momente, in denen sich Beethoven dem Sternenzelt und dem himmlischen Vater nähert, der darüber wohnt. Die Worte »Seid umschlungen, Millionen« hat er in eine Art Zeremonie gefaßt, die da oben am ewigen Throne zu spielen scheint. Sphärenhaft sind ihre Schlußklänge. Die irdische Musik vergeht in dieser Nachbarschaft ganz in Stille. Nur wie heimlich setzen die Solostimmen wieder mit ihrem »Freude, Tochter aus Elysium« ein; bald aber gewinnt das En-

semble seinen Mut wieder und rauscht in einem Enthusiasmus einher, welcher immer stärker wird und schließlich in einen völligen Freudentaumel übergeht. Dieses Schlußbild hat Beethoven in dem realistisch schwungvollen Stile ausgeführt, der mit ihm zuerst in die Tonkunst eintrat.

Die Entstehungsgeschichte der neunten Sinfonie zeigt, daß man die prinzipielle, die systematische Bedeutung ihres Finales nicht überschätzen darf. Anders steht es um die Frage, ob Beethoven, wenn er länger gelebt hätte, bei dem System der Eroica geblieben wäre. Die letzten sechs Streichquartette genügen, um diese Frage zu verneinen. Wie in ihnen würde er auch in weiteren Sinfonien mit größter Wahrscheinlichkeit an die Stelle der Auslegung und Durchführung weniger Grundideen die Freiheit der Phantasie, den Erfindungsreichtum, die Fülle von volkstümlich gestalteten, kürzeren Bildern gesetzt haben. Indes seiner und der nächstfolgenden Zeit hatte Beethoven mit dem System der Eroica eine genügende Vorlage hinterlassen. Wir werden bald sehen, wie sich die Komposition mit ihr abzufinden suchte und wie sich die Entwicklung der Sinfonie fast ein Jahrhundert lang um Beethovensche Probleme bewegte.

Soweit diese Beethovenschen Probleme auf der formellen Seite der Komposition liegen, laufen sie auf ein Doppeltes hinaus: Erweiterung des Grundrisses und zugleich engere Verknüpfung der Hauptteile. Den Aufbau der einzelnen Sätze bereichert Beethoven in der mannigfachsten Weise durch Einfügung neuer Zwischenglieder, durch Ausdehnung der Hauptthemen zu ganzen Themenkomplexen, durch Verwendung des Durchführungsprinzips an ganz ungewohnten Stellen. Er steht da unter dem dreifachen Drang einer überströmenden Phantasie, eines unerschöpflichen Ideenreichtums und einer den heterogensten Einfällen gewachsenen, nur durch Schwierigkeiten gereizten, äußerst kühnen Gestaltungskraft. Auf der anderen Seite verlangt sein überaus klarer Kunstverstand, sein Sinn für Logik nach Übersichtlichkeit, Einheitlichkeit und deutlichem Zusammenhang des Ganzen.

Dieses zweite Problem hat Beethoven in der 5., 6., in der 9. Sinfonie in Angriff genommen, aber die Lösung den späteren Sinfonikern übrig gelassen, und von ihnen ist die Schwierigkeit der Beethovenschen Form, wenigstens was den Kernpunkt, den Widerspruch zwischen der Fülle und Selbständigkeit aller vier Sätze und zwischen der Faßlichkeit und Notwendigkeit ihres Aneinanderschlusses zum Ganzen, betrifft, erst spät erkannt worden. Ja bis heute fehlt noch die allgemeine Klarheit über die Frage: ob die Beethovensche Sinfonie eine für jedermann erreichbare Vorlage bildet, oder ob diese Riesenform als die Ausnahmeleistung, als das Monopol eines hors de concours stehenden Riesengeistes zu betrachten ist.

Was den Inhalt seiner Sinfonie betrifft. so ist hier Beethoven ein Neuerer nur insofern, als er in den Werken, die in die Klasse der Gesellschaftsmusik fallen, deren Charaktergrenzen mit einer Ungebundenheit überschreitet, die seine Vorgänger nicht gewagt haben. Es handelt sich hier um die erste, die siebente und achte Sinfonie, Tondichtungen, die in den der musikalischen Welt gewohnten heiteren Grundton dämonische Elemente und die absonderlichsten Humore mit einer Freiheit mischen, die zuweilen das Barocke nicht scheut.

Von den anderen Sinfonien bekennen sich die dritte, die Eroica, und die sechste, die Pastorale, zu der Gattung der Programmusik und unterscheiden sich davon den seit alters üblichen Leistungen nicht im wesentlichen, sondern nur durch die individuelle Größe und Originalität Beethovens.

Die zweite, die vierte und die neunte Sinfonie sind ähnlich wie die letzten Sinfonien Mozarts ganz subjektive Kompositionen, Augenblicksbilder aus Bethovens eignem Leben, Stimmungsergüsse aus Tagen bewegtesten Seelenlebens. Die neunte, die auf die zweite absichtlich zurückgreift, hat unter ihnen ihre ergreifende und erhebende Bedeutung als Ausdruck der Weltanschauung, mit der Beethoven aus dem irdischen Leben geschieden ist.





III.

Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Hauptvertreter der Romantik.

Die allgemeine Musikgeschichte pflegt bei dem Kapitel »Sinfonie« schnellen Schrittes von Beethoven auf Mendelssohn überzugehen. Nur Schubert und Spohr werden als Zwischenglieder kurz berührt. Es ist jedoch interessant und vom historischen Standpunkte aus sogar notwendig, etwas länger bei dem Kreise schöpferischer Talente zu verweilen, deren Werke für die hervorragenden Leistungen der klassischen Führer den Hintergrund bildeten.

Der Umbau der Sinfonie aus einer einfachen Gelegenheitsmusik zu einer Tondichtung größten Stils hatte sich in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von sechzig Jahren vollzogen. Das musikalische Publikum lebte sich wunderbar leicht in die Veränderung hinein, und geradezu erstaunlich ist es, wie schnell und richtig das Verhältnis zu Beethoven festgestellt wurde. Wir hören und lesen heute viel von dem unverstandnen Beethoven, von Beethoven dem Märtyrer. Diese Auffassung stützt sich auf kürzere oder längere Verstimmungen des Komponisten selbst, auf herbe und hitzige Urteile der Gegner und Widersacher, die seine Werke im einzelnen oder ganzen natürlich fanden. Aber ihrer waren im Verhältnis zur Neuheit und Kühnheit seiner Kunst nur wenige, und sie gaben nicht den Ausschlag. Beethoven lebte in einer Zeit, die seiner würdig, seinem Geiste verwandt war. Man ehrte

in ihm eine Ausnahmeerscheinung. Beethovens Sinfonien sind die ersten und noch für lange die einzigen, von welchen zu Lebzeiten des Verfassers die Partitur gedruckt wurde. Das Hauptbedenken, welches sie verursachten, war ihre große Schwierigkeit: Die Dilettantenorchester, auf welchen die Existenz der damaligen Konzertgesellschaften ruhte, waren diesen Werken gegenüber quantitativ und qualitativ zu schwach. Ihrer eingedenk schreibt Beethoven wohl einmal an den Erzherzog Rudolf, daß für seine Sinfonien vier erste Violinen genügten, als aber in London die Neunte aufgeführt werden soll, hat er das vergessen und verlangt sogar doppelte Bläser. Der bekannte Hofrat André gab dem Bedenken gegen die Aufführungsschwierigkeiten bei Beethoven den stärksten praktischen Ausdruck, indem er eine kleine Serie von »leichten« Sinfonien veröffentlichte. In einer derselben folgt in dem Menuett auf einen Walzer als Hauptsatz das Trio in Form eines figurierten Chorals. Trotz André und trotz der Schwierigkeit blieben aber die Beethovenschen Sinfonien an der Spitze des Repertoires, über Haydn und Mozart sogar, wenn sie, wie C. M. v. Weber an Lichtenstein schreibt, auch meistens, namentlich in Virtuosenkonzerten, nur unvollständig gespielt wurden, und die Orchester wurden, soweit sie in der Not der Befreiungskriege standgehalten hatten, ihnen zuliebe mit großen Kosten allmählich umgebildet.

C. André.

In den Kreisen der Komponisten forderte der Übergang in die neue Periode seine Opfer. Die Zahl der Stimmen im Sängerwalde minderte sich und ganze Geschlechter verschwanden. Es war aus mit einer »Sinfonie mit Guitarre« und mit ähnlichen Kuriositäten: es war aus mit den alten, rauschenden Theatersinfonien, aus mit den konzertierenden Sinfonien und den harmlosen Divertissements, welchen bisher ebenfalls der Titel Sinfonie erlaubt war. Wenn jetzt die Brandl, Braune, Blyma, Weyse, Kuffner und die andern Matadoren des leichten Stils an die Türen der Konzertsäle klopften, so scholl ihnen, wie dem Tamino in der Zauberflöte ein

energisches »Zurück« entgegen. Es kamen Zeiten, wo es der Kritik gar nicht recht zu machen war, wo diejenigen, welche sich in Beethovens Pathos versuchen wollten, schlechtweg »schwülstig«, die Anhänger Haydns als »kindisch« gescholten wurden, wo man die Form der Sinfonie für erschöpft erklärte und wo fast jede Rezension eines neuen Werkes den melancholischen Anfang: »Wer jetzt noch mit einer Sinfonie hervortritt, der usw.« trug.

Diejenigen Männer, welche sich unter so erschwerenden Umständen als Sinfoniker zu behaupten wußten, welche neben den Klassikern auf dem Repertoire standen und nach Beethoven einen Platz errangen, verdienen nicht ganz vergessen zu werden. Ohne einen Blick auf das Wesen und die Menge dieser Nebenmänner versteht man die Blütezeit der Wiener Schule und die Individualität ihrer Klassiker kaum vollständig. Die Größe dieser klassischen Periode beruht nicht zum geringsten auf ihrem Reichtum an wirklichen, an bedeutenden Talenten. Süßmayer hat bekanntlich das Requiem von Mozart so vollendet ergänzt, daß noch bis heute Musiker sich vernehmen lassen, die angesichts der wohlverbürgten Tatsache doch die bloße Möglichkeit einer fremden Hand glauben in Abrede stellen zu dürfen. Diese kühnen Zweifler wissen nicht, daß Süßmayer keine vereinzelte Erscheinung ist, daß Haydn, Mozart, Beethoven nicht von Zwergen, sondern von hochgewachsnen Genossen umgeben waren, von denen einzelne heute, in unsrer musikalisch ärmeren Gegenwart vielleicht als Größen ersten Ranges gelten würden.

C. v. Dittersdorf.

Unter denjenigen Nebenmännern der Klassiker, welche in der Sinfonie diesen hohen Maßstab vertragen, ist der älteste und bedeutendste Carl Ditters von Dittersdorf*). Einst ein Liebling der deutschen Musikkreise, ein wiederholt und besonders gern gesehner Gast der preußischen Hauptstadt, ist dieser Tonsetzer heute nur noch durch seinen »Doktor und Apotheker« bekannt. Und auch da

*) Vgl. C. Krebs: Dittersdorfiana. Berlin 1900

nur dem Namen nach. Denn obwohl dieses trauliche Singspiel als Kulturbild, als Supplement zu Goethes »Hermann und Dorothea« einen unverlierbaren Wert besitzt, ist es seit mehr als dreißig Jahren vollständig von der Bühne verschwunden. Trotzdem ist es möglich, daß Dittersdorf als Instrumentalkomponist wieder Fuß faßt. Noch 1908 wurde am Berliner Hofe beim Fastnachtsball Dittersdorfsche Orchestermusik gespielt und auch sein Esdur-Quintett hat sofort sich wieder eingebürgert. Mit seinen Sinfonien würde er die Neugier des jetzigen Geschlechts zunächst als Vertreter der Programmusik reizen — aber schwerlich befriedigen. Die Programmusik gibt in Haydns Werken bis zu seiner Jagdsinfonie, bei Beethoven in der Pastorale Lebenszeichen, stark und deutlich genug, um ahnen zu lassen, daß sie in der Nähe der Klassikerperiode eine Rolle spielte. Tatsächlich war der Ausgang des 18. Jahrhunderts eine ihrer günstigsten Zeiten. In Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« wurde ihr damals sogar der wissenschaftliche Segen zuteil, unter den Praktikern aber, die sich ihr in allen Ländern widmeten, war neben Rosetti und seinem »Telemach« Dittersdorf der bedeutendste. Dittersdorfs Hauptbeitrag zur Gattung bestand in 12*) charakterisierten Sinfonien zu Abschnitten aus Ovids Metamorphosen. Im Jahre 1785 als Stimmdruck veröffentlicht, müssen sie einen beträchtlichen Erfolg gehabt haben, denn im nächsten Jahre schrieb der Probst Hermes Analysen dazu. In Deutschland war das interessante Werk lange verschwunden. Brenet**), ohne die Bibliotheksstellen zu nennen, an denen er sie gesehen hat, beschreibt zwei Stücke daraus: »Die vier Zeitalter« und »Actaeon«, tadelnd, daß sie ganz an der viersätzigen Sinfonieform festhalten. Hanslick***)

---

*) Diese Zahl und diesen Titel gibt Dittersdorf (K. v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung, Leipzig 1804, S. 230) selbst an.

**) Brenet, Histoire de la Symphonie, Paris 1882, S. 109.

***) Hanslick, Geschichte des Wiener Konzertwesens, Wien 1869, S. 114.

kennt das »Combattimento dell' umane Passioni«. Das ist die zehnte Nummer der Sammlung, eine Suite, die dadurch überrascht, daß sie ganz in Muffats Stil gehalten ist*). Sie besteht aus den sieben Sätzen: Il Superbo, il Umile, il Matto, il Contento, il Melancolico, il Vivace. Der Schlußsatz ist ein größeres Musikstück, die andren haben die kurze zweiteilige Form, die im Ballett und im Tanz so gebräuchlich ist; nur ausnahmsweise sind geeignete Motive durchgearbeitet. Die Erfindung ist in »Il Vivace« am glücklichsten gewesen; hier das Hauptthema:

Allegro assai.

etc.

Im Ganzen entbehrt sie der Schärfe. Von dem combattimento, dem Kampf, den der Titel ankündigt, enthält die Komposition keine Spur. Einmal nur sprechen zwei folgende Stücke einen Gegensatz im Charakter aus: il superbo und il umile. Den Ausdruck des Stolzes hat aber Dittersdorf dabei nicht sicher gefunden. Die Musik spricht Freude, Aufgeregtheit, ja Zorn aus; aber es fehlt ihr die Ruhe und Vornehmheit, die zum rechten Stolz gehört. In eine sonderbare Beziehung ist il amante, der Verliebte, zu Il matto, dem Verrückten, gebracht worden. Er tritt als Trio im Menuett auf. Nach diesem Menuett hat sich Dittersdorf einen stillen Narren gedacht. Ob nun diese Sätze selbständig als »Sinfonie« komponiert oder, was wahrscheinlicher ist, als Einlagen zu einem Schauspiel, als Begleitungsmusik zu lebenden Bildern entstanden sind, eine angeborne Begabung für Programmmusik, Tonmalerei und Charakteristik zeigen sie nicht. Die Plastik, Eindringlicheit und Eigentümlichkeit der Motivbildung, die die Stärke Rameaus und der Franzosen ausmacht, in der auch Kuhnau sehr groß ist, kurz die Eigenschaften, mit denen das Recht der Gattung steht und fällt, gehen ihnen ab. Und wie mit dieser einen,

*) Exemplar auf der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

ists auch mit den übrigen Programmsinfonien Dittersdorfs, wie sich jedermann aus der Neuausgabe der ersten sechs überzeugen kann*). Hübsch ist das Finale im Sturz Phaetons mit dem klagenden Ausgang, hübsch ist in Aktaeon die Diana im Bad, drollig ist in den lykischen Bauern das Quaken der Frösche, der kleinen in den Violinen, der großen in den Bässen. Aber außer in Einzelheiten sind diese Sinfonien matt.

Ein ganz andrer ist Dittersdorf in seinen programmlosen Sinfonien: da überrascht er durch einen poetischen und ungewöhnlich selbständigen Geist und läßt uns überall verstehen, warum ihn die Musikfreunde des achtzehnten Jahrhunderts in ihren Orchesterkonzerten dicht neben Haydn und Mozart stellten. Er ist der erste unter den Östreichern jener Zeit, welcher, mit beiden Meistern geistesverwandt, zwischen ihnen in bedeutender Weise vermittelt. Mit Haydn teilt er als Naturgeschenk den Humor, lernt von ihm die Kunst der motivischen Arbeit und fügt dem die Mozartsche Kantabilität bei. So betritt er mit großer Bestimmtheit den Weg, den dann Beethoven glänzend weiterschritt. Wir dürfen Dittersdorf in der Sinfonie, soweit es sich um die Vermittlung zwischen Haydn und Mozart und um Selbständigkeit und Originalität in der musikalischen Architektur, im eigentlichen Satzbau handelt, einen Vorläufer Beethovens nennen. Nur Unbekanntschaft mit seinen Werken ist die Ursache, daß die Biographen Beethovens Dittersdorf als Vorbild und Lehrer Beethovens nicht anführen. Denn daß der junge Rheinländer die Sinfonien Dittersdorfs gekannt und studiert hat, geht daraus hervor, daß er sie in einzelnen Zügen besondrer Gestaltung nachgebildet hat. Der diplomatische Beweis ist dafür wohl nicht zu erbringen, aber für diejenigen,

*) Dittersdorfs Metamorphosen nach Ovid (die 4 Weltalter, der Sturz Phaetons, Verwandlung Aktaeons, Rettung der Andromeda, Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche, die Versteinerung des Phineus), herausgegeben von Joseph Liebeskind.
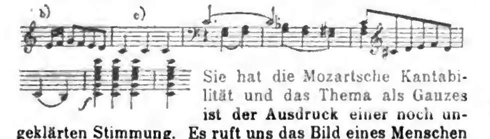
welche noch mit Gründen äußerster Wahrscheinlichkeit rechnen, auch entbehrlich.

Eine der Hauptsinfonien Dittersdorfs — aus der im Jahre 1787 erschienenen Sammlung — ist unlängst in Partitur und Stimmen neugedruckt worden*) und könnte berechtigte Veranlassung bieten, Dittersdorf — und zwar nicht bloß aus historischem Interesse — wieder in unsre Orchesterkonzerte einzuführen.

Sie hat das große Orchester der Vor-Beethovenschen Sinfonie, nämlich 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und den fünfstimmigen Streicherchor. Dazu aber — ohne daß es besonders angegeben ist — Cembalo, ein Beweis, daß die Haydnsche Praxis nicht mit einem Male und unabänderlich durchdrang**). Auf dem Titelblatt nennt sich der Komponist Carlo di Dittersdorf. Das ist mehr als eine bloße Äußerlichkeit, denn die Musik mischt zu den Haydnschen und Mozartschen Elementen drittens noch italienische. Namentlich der erste Satz hat die Lärm-, Prunk- und Festmotive der alten italienischen Sinfonie.

Mit einem solchen setzt das Hauptthema ein: Das klingt sehr entschlossen und kräftig, die Fortsetzung schlägt aber einen zögernden Ton an:

Allegro molto. a)
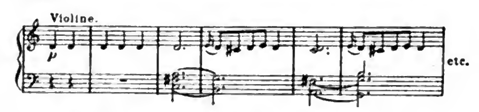


Sie hat die Mozartsche Kantabilität und das Thema als Ganzes ist der Ausdruck einer noch ungeklärten Stimmung. Es ruft uns das Bild eines Menschen
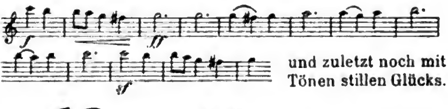
*) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

**) Unentbehrlich ist das Cembalo nur im 2. Satz der Sinfonie, in der Breitkopfschen Neuausgabe übernehmen die Streichinstrumente seine Partie mit.

vor die Phantasie, der vor einem schweren Entschluß, vor einer schweren Aufgabe steht, vor einer Lage, die unerwartet gekommen ist und deshalb verwirrend wirkt. Aus dem Sinnen wird mit dem zweiten Thema dumpfes Brüten.



Doch schließt die Themengruppe in Jubel:



und zuletzt noch mit Tönen stillen Glücks.



Die Durchführung knüpft an das eben vorgeführte Episodenthema an, die Stimmung wird wieder trüb und mehr und mehr kleinlaut, Pausen unterbrechen die Darstellung fortwährend. Dann folgt als zweiter ein kräftigerer Abschnitt innern Kämpfens und Ringens, der unverwertet mit dem Eintritt des zweiten Themas endet. Es verliert sich bald in Schlummer und Träumen. Wir hören zuletzt nur immer leisere Sextakkorde, Pausen dazwischen. Endlich kommt einer mit langer Fermate auf G h d f. In diesem Augenblick setzt mit überraschender Wirkung der dritte Teil, die Reprise ein. Wir treten an sie, des guten Endes gewiß, heran, und sie verläuft in aller Regelmäßigkeit.
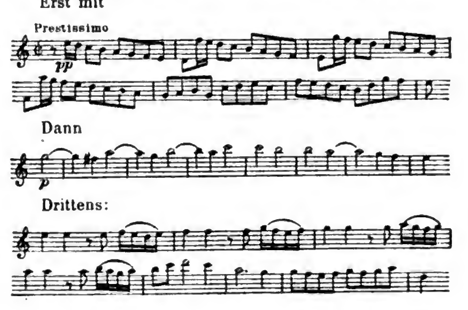
Der zweite Satz, ein Larghetto, besteht aus Thema, drei Variationen darüber und Coda. Das Thema selbst, ein dreiteiliges Lied, von dem der erste Teil folgendermaßen lautet:



zeigt uns Dittersdorf von seiner bekanntesten Seite, als einen Hauptvertreter jener Poesie der Beschaulichkeit, der Zufriedenheit, der Zierlichkeit und Artigkeit, die, als eine letzte Verdünnung der Renaissance übrig geblieben, von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ab die deutschen Liedersammlungen und Singstuben beherrschte und bald dann in Gestalt der bürgerlichen Oper nach ihrem Ausgangspunkt, der Bühne, und zwar auch der italienischen und französischen zurückkehrte. — Den Ansatz mit dem Doppelschlag liebt Dittersdorf außerordentlich; aber kaum wird er dieser Lieblingswendung in einer zweiten Komposition so viel Raum zugestanden haben wie hier. In den 89 Takten, aus denen ohne Wiederholungen das Larghetto besteht, fehlt sie nur vierundzwangzig mal. Etwas Monotonie, liebenswürdige Einförmigkeit gehört zum Charakter einer Idylle, wie sie dieser Satz im Gesamtbau der Sinfonie bilden soll: eine Szene der ungetrübtesten Anmut, schmiegsamster Zärtlichkeit nach der gelinden Erregung des Hauptsatzes. Die Methode, in der die Variationen gearbeitet sind, ist die einfache der Vor-Haydnschen Zeit. In der ersten begleiten zweite Violinen und Bratschen das Thema mit einem Triolenmotiv, in der zweiten lösen es die ersten Violionen oder besser eine Sologeige in ein perpetuum mobile in Zweiunddreißigsteln auf, in der dritten treten die Bläser mit reichen langen Klängen hinzu und die Bässe versuchen mit der Melodiestimme einen rhythmischen Dialog
In der kurzen Coda verklingt das merkwürdige Stück auf einer fremden, entlegnen G dur-Harmonie, an die sich unmittelbar der Menuett anschließt. Er ist dadurch eigen, daß er uns in kurzen und in neuen, zusammen-

gedrängten Formen noch einmal das Wesentliche des ersten Satzes der Sinfonie vorführt. Wir haben da das kräftig entschlossene Aufbrechen und die Töne der Hoffnung und des Jubels aus dem ersten Teil wörtlich vor uns. Der zweite Teil streift die Momente des Bangens. Das Trio ist als 2. Menuett bezeichnet, eine reine Äußerlichkeit. Das Stück bildet zum ersten Menuett weniger einen Gegensatz als eine Ergänzung, bringt zum Äußeren das Innere. Dort eine Freudenszene vor der Öffentlichkeit, hier die dankbare und friedensfrohe Seele mit sich allein im stillen Kämmerlein: das schöne Thema viermal hintereinander und immer leiser, so schließt der Satz. Er klingt ausgezeichnet. Den Hauptteil kennzeichnen die tiefen Saiten der Geigen, den Mittelsatz ein mit Lerchenklang und Naturton fesselndes Oboensolo. Es kehrt nach Wiederholung des ersten Menuetts als Coda wieder, mit einem Halbschluß bricht der Satz ab, und unmittelbar darauf setzt das Finale ein:

Erst mit



Diese Themen kommen einzeln hintereinander, mit dem 14. Takte aber stehen wir, wie im Finale von Mozarts Jupitersinfonie, in einer Tripelfuge. Alle Geister der Neckerei und Heiterkeit, feine und derbe, phantastische und prosaische wirken zusammen. Aus einer Durchführung stürmen die Karnevalsgedanken in die nächste, in die dritte und vierte, als endlich ein Orgelpunkt auf *G* eine bedeutende Wendung, vielleicht ein Ende des Treibens ankündet: Sie kommt zunächst mit einem grotesken Unisono, in dem alle Instrumente, Hörner und Trompeten ausgenommen, auf dem ersten Thema fortissimo vorübersausen. Als der vierte Takt vorbei und Gdur erreicht ist, fallen die Pauken ein: Halbschluß, Generalpause mit Fermate und — Wiederholung des Menuetts. Genau also die Wendung, die das Finale von Beethovens Cmoll-Sinfonie hat. Dieser Einfall Dittersdorfs hat an seiner Stelle die Bedeutung eines würdigeren Schlusses anstatt des tollen, der von der Tripelfuge zu erwarten wäre, und zugleich auch den der Rückkehr in die Stimmungssphäre des Hauptsatzes der Sinfonie, also den einer wohltuenden Abrundung. Deshalb kommen beide Menuetts, nur ohne Wiederholungen, noch einmal vollständig, und die Sinfonie schließt auch mit einigen tumultarischen Takten im Rhythmus des Menuetts.

Bei näherer Prüfung ergibt sich für Dittersdorf ein Übergewicht des Mozartschen Einflusses. Auf die Wiener Schule im ganzen dagegen übte naturgemäß Haydn die stärkere Anziehung aus. Ihre Sinfonien vertreten den heiteren Charakter der Musik. In ihrem Rhythmus und in ihrem Figurenwerk herrscht ein rascher, feuriger Geist, die Melodien sind in der Mehrzahl flott und munter und geben dem Frohsinn und der Lebenslust einen naiven und herzlichen Ausdruck. Es lebt in der Wiener Schule ein starker volkstümlicher Zug. Ein gewisser Lokaldialekt klingt durch, der und selbe, in welchem Mozart Haydn — z. B. in — in

Allegro.



zuweilen ebenfalls sprechen, und der noch heute unverfälscht in der östreichischen Armeemusik fortlebt.

Gyrowetz. Rosetti. Pleyel. Wranitzky. Hoffmeister. F. Krommer. Vanhall.

Diese Stammeseigenschaften führten die Mehrzahl der östreichischen Sinfoniker zunächst auf die Seite Haydns. Die hervorragendsten unter ihnen: Gyrowetz, Rosetti, Pleyel, Wranitzky, Hoffmeister hat Riehl in seinem Kapitel über »Die göttlichen Philister« geschildert. Ihnen wären vielleicht noch Neubauer, van Swieten, jedenfalls aber Franz Krommer und Vanhall anzureihen. Vanhall war der besondere Liebling Norddeutschlands, Krommer drang, durch die unglaubliche Popularität und Verbreitung seiner Quartette und Quintette mitgetragen, auch als Sinfoniker weiter und hielt sich länger als die genannten Schulgenossen. Seine Sinfonien sind denen Haydns im allgemeinen sehr ähnlich, aber von einer niedrigen Bildungsstufe aus entworfen und durchgeführt. Die Form hat große Mängel, die Gedanken verraten die derbe Atmosphäre der Zauberoper. Ältere Musikfreunde haben mit dem Ton dieses Kreises vielleicht noch durch die Diabellischen Klaviersonaten unerfreuliche Bekanntschaft gemacht. Nur Pleyel und Gyrowetz stehen dem Vorbild auch geistig näher, die anderen haben von dem Haydnschen Erbe, vom Geist der Zeit geleitet, nur den epikureischen Teil an sich genommen: die lustige Thematik seiner Londoner Zeit. An seiner Kunst des Auslegens gingen sie vorbei.

Nach dem Anteil, den französischer Geist am Wesen von Haydns Sinfonien hat, war zu erwarten, daß sich in Frankreich eine bedeutende Gefolgschaft dieses Tonsetzers gebildet hätte. Doch fehlte es hierzu an wesentlichen Bedingungen: an Konzertinstituten und Sinfoniekomponisten. Mit dem Reichtum musikalischer Kollegien und »wöchentlicher Konzerte«, dessen sich Deutschland erfreute, konnte sich Frankreich nicht messen, und die Institute dieser Art, die sich in Paris und den Provinzhauptstädten aufgetan hatten, konnten den Vorteilen

gegenüber, die eine erfolgreiche Oper einbrachte, nichts bieten. Diese an und für sich ungünstige Lage wurde durch Haydn noch verschlimmert. Denn — so sagt ein Artikel des Moniteur im Jahre 1808*) — nachdem Haydns Sinfonien die erste Schwierigkeit der Einführung überwunden hatten, konnte sie bald jedermann auswendig und wollte keine anderen hören. Beklagenswerter Weise ist hierüber auch Fr. J. Gossec um die Anerkennung gekommen, die ihm die Musikgeschichte Frankreichs schuldig ist. Er war der erste Tonsetzer von Bedeutung, der sich der neuen Gattung der Konzertsinfonie nachhaltig und mit voller Hingabe widmete. Schon als Zwanzigjähriger trat er mit Sinfonien hervor, die in italienischer Folge dreisätzig und vielleicht die ersten überhaupt sind, in denen Klarinetten vorkommen. Denn damals, Anfang der fünfziger Jahre, hatte sie außer Rameau und J. Stamitz wohl noch niemand ins Orchester gebracht; Haydn ließ sich damit fast noch vierzig Jahre lang Zeit. Das allen Franzosen gemeinsame Klangtalent ist bei ihm überhaupt noch besonders hervorragend enwickelt. Deshalb waren seine konzertierenden Sinfonien auch seine angesehensten. Doch auch durch einen stark nationalen Zug von Eleganz und Anmut fesseln seine Werke. So war er in den siebziger Jahren der unbestrittene Herrscher in den von ihm gegründeten Concerts des amateurs sowohl wie in den Concerts spirituels. Da kam Haydn und verdunkelte auch Gossec dermaßen, daß das Ausland von ihm überhaupt keine Notiz nahm.

F. J. Gossec.

Die wenigen französischen Musiker, die in der Periode der Wiener Klassiker Sinfonien schrieben, schlossen sich Haydn an. Unter ihnen ist Cherubini zu nennen mit einer D dur-Sinfonie, die auch nach Deutschland kam, aber bald vor den viel freieren und bedeutenderen Ouvertüren ihres Verfassers verschwand. Obwohl Haydn selbst Cheru-

L. Cherubini. D dur-Sinfonie.

*) Abgedruckt in A. Pougins Méhul-Biographie (Paris 1889), S. 301.

bini als »seinen musikalischen Sohn« bezeichnet hat*), sind in diesem Werke, mit Ausnahme des Larghetto cantabile, die eigentlichen Haydnschen Künste nicht zu vollem Recht gekommen. Die Sinfonie ist wieder wie fast jede Orchesterkomposition Cherubinis ein Muster des Klangs und auch in der Satztechnik anziehend und belehrend, unter anderm durch schöne Kanons. Ihr poetisch bedeutendstes und eigentümlichstes Stück ist die träumerische Einleitung zum ersten Satz. Der Anfang:



gibt einen Begriff von ihrem Charakter. Daß Cherubini im darauffolgenden Allegro das zweite Thema in vorhaydnischer Art in der Molldominante bringt, hat einen tieferen Grund, die Absicht, die Gegensätze zu schärfen. Sie ist in sämtlichen Sätzen festgehalten, immer wieder wechselt eine wilde Stimmung mit einer gebrochnen. Am stärksten kommt der Pessimismus im Menuett zum Ausdruck, wo dem zögernden, suchenden, unentschlossnen Ton des Hauptsatzes mit den vielen leeren Quinten, ein ganz finsteres, abgerissen klingendes Trio entgentritt. Die Sinfonie hat trotz Cherubinis großen Namen nicht viele Freunde gefunden, das Leipziger Gewandhaus hat sie, trotz seines starken Sinfonieverbrauchs, nur ein einziges Mal gebracht, aber ein eignes, kennenswertes Werk ist sie dennoch. Auch Méhuls Sinfonien gehören ganz zur Haydnschen Schule; man kann Méhul den interessantesten und selbständigsten Schüler Haydns nennen. Er folgt ihm, ohne sein Vorbild in der Virtuosität der thematischen Arbeit, der Beweglichkeit der Gedanken ganz zu erreichen, in der Methode; das übrige bestreitet er aus eignem Vermögen. Die ganze Auffassung von Zweck und Wesen der Sinfonie ist bei Méhul etwas andres als bei Haydn und den Deutschen: Man merkt zuweilen, daß seine Kunst sich an ein großes Volk richten will, von

E. Méhul.

*) Griesinger, S. 104.

einem großen Volke kommt: es ist ihr Pathos und Stolz eingemischt und auch eine Dosis Glanz und Kraft, die mehr an Gluck und Händel als an Haydn erinnert. Anmut und Eleganz geben sich etwas zugespitzt, so wie das die Franzosen von Rameau ab und in ihrer Volksmusik von jeher gern gehabt haben. Von den vier Sinfonien Méhuls, die sich nachweisen lassen, sind nur die in Gmoll und die in Ddur nach Deutschland gekommen. Die erstere, in der der Menuett wegen des Pizzicato des Hauptsatzes besonders wirkte, kehrt bis in die sechziger Jahre, wenn auch nicht häufig, wieder. Mendelssohn, der durch historischen Sinn alle nachgekommnen Dirigenten unvergleichbar überragte, suchte sie in Leipzig im Jahre 1838 wieder aus dem Archiv hervor: Schumann, von dem man bei dieser Gelegenheit ein besondres Wort erwarten durfte, mengte sie — absichtlich oder versehentlich? — unter die Werke »bekannter Meister«*). Bei ihrer ersten Aufführung im Jahre 1810 hatte sie ein Meßfremder in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung**) als eine Sinfonie in »J. Haydns Weise, frei ins Französische übersetzt« bezeichnet. Nach diesem richtigen Anfang fährt der Verfasser fort: »So gut das gelingen kann, war es Méhul wirklich gelungen. Der melodische Teil war unstreitig der schwächste: der harmonische aber auch nicht selten grell und gesucht: Die Arbeit übrigens sorgsam und mit Streben nach Gründlichkeit; die Instrumentierung sehr gut und effektvoll.« Von der dreifachen Befangenheit, die dieses Urteil trübt, kommt ein Teil auf die musikalisch mechanische Richtung des Schreibers, die beiden andren Teile muß man der Zeit Napoleons und Beethovens zu Gute halten. Die Gmoll-Sinfonie vergleicht Schumann mit Beethovens Fünfter***), auch Fink lobt ihr Feuer und ihre Klarheit†). Die Gegenwart

*) Neue Zeitschrift für Musik, 8. Bd., S. 107.
**) Allg. Musik-Zeitung, 12. Jahrgang, S. 565.
***) Ges. Schriften (Reklam) II, 169.
†) Allg. Musik-Zeitung, 40. Jahrgang, S. 287.

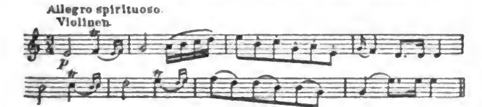
ist in der Lage, Méhuls Sinfonien ohne Eingenommenheit zu würdigen; gibt man ihr dazu Gelegenheit, wird sie ihn lieb gewinnen: mehr noch als in der Gmoll-Sinfonie in der in Ddur.

Die Italiener, auf eine Herrschaft der Instrumentalmusik noch weniger vorbereitet als die Franzosen, streichen allmählich die Pflege der Sinfonie so gut wie ganz aus ihrem musikalischen Pensum. Unter den Gründen, mit denen sie diesen schweren Fehler zu beschönigen suchten, hat der bis auf den heutigen Tag immer wiederholte Vorwurf, daß die deutsche Musik gelehrt und wissenschaftlich geworden sei, daß sie sich zu sehr an den Verstand wende, Gemüt und Phantasie vernachlässige, deshalb für uns Interesse, weil etwas Wahres an diesem Vorwurf ist. Mozart, C. M. von Weber haben in ihren Sinfonien, Beethoven hat mit seinen letzten Quartetten gezeigt, daß es neben der Haydnschen Methode, in der sich Geist und Witz am besten entfalten können, andere gibt, die Erfindung, Phantasie, Inspiration zu einem größern Recht kommen lassen. Die Bevorzugung des Haydnschen Stils hat uns eine große Menge pedantisch langweiliger Instrumentalkompositionen eingebracht und der spätern Entwicklung der Sinfonie geschadet. Die wenigen italienischen Komponisten, die von jetzt ab noch Sinfonien versuchten, schlossen sich jedoch ebenfalls Haydn an.

L. Boccherini. Unter ihnen ist L. Boccherini für lange Zeit der einzige, der in Deutschland und wohl auch in Frankreich Beachtung gefunden hat. Wenigstens sind in Paris um 1799 zwei seiner Sinfonien (in Stimmendrucken) veröffentlicht worden. Beide haben vier Sätze, den Menuett als dritten. Die erste (in D) kommt im Finale auf das erste Allegro zurück und erreicht dadurch eine Einheit und Abrundung, die dem Durchschnitt der Sinfonien jener Zeit nicht eigen ist. Die zweite (in C) gehört zur Gattung der konzertierenden Sinfonien, sie verwendet das alte Corellische und Händelsche Konzertino: 2 Soloviolinen und Solocello. Letzteres tritt im Andante sehr schön hervor.

Unter den Sinfonikern, welche zuerst auf Mozarts Seite traten, gebührt der Altersvorrang Michael Haydn, **Michael Haydn.** dem Salzburger Bruder von Joseph Haydn. Von den 52 Sinfonien, die von ihm nachweisbar sind, sind zu Lebzeiten des Komponisten nur drei in Stimmdrucken erschienen (1793 Wien); zwei davon, eine Cdur-Sinfonie und eine in Es, liegen aber seit kurzem in den östreichischen Denkmälern*) vor, eine dritte, ebenfalls in C, hat O. Schmidt herausgegeben**). Die Musik würde jedem Jüngling Ehre machen; sie hat Frische, Freudigkeit, Kraft, alle Merkmale eines jugendlichen gesunden Geistes und zeigt dabei in jeder Wendung der Form die Sicherheit und Klarheit des reifen Meisters, jene Mozartsche Abgeklärtheit, die auch in Vokalwerken des Salzburger Haydn so wohltuend berührt.

Die Schmidtsche Cdur-Sinfonie fängt mit denselben Noten wie Mozarts Linzer Cdur-Sinfonie, aber sogleich im andren Charakter an. Noch ehe der zweite Takt schließt, ist von Kantabilität keine Rede mehr, das Herz, aus dem diese Töne kommen, ist voll lauter Sonnenschein:



ganz besonderes Wohlgefallen hat der Komponist an der aufschlagenden Sext des letzten Taktes gehabt. Wer noch nicht klar darüber ist, mit wem er es zu tun hat, dem müssen alle Zweifel schwinden, wenn (mit dem 15. Takt) die Ergänzung des ersten Themas kommt:



*) XIV, 2.

**) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

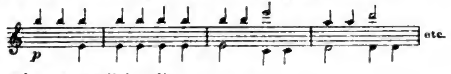
Das ist Musik vom Geblüt des Don Giovanni und des Grafen im »Figaro«. Der ritterliche, junge, ins Leben stürmende, stolze Mozart ist es, an den sich wie die Mehrzahl der Wiener Mozartschüler auch Michael Haydn anschließt. Zweites Thema und Übergangspartien bieten geringres Interesse, in letztren macht sich eine gewisse Umständlichkeit bemerkbar. Sonst hat der Satz den großen Vorzug vollendeter Natürlichkeit und Schlichtheit. Die Durchführung verarbeitet das 1. Motiv des Nachsatzes vom Hauptthema, das erst in Nachahmungen zwischen Violinen und Bässen, dann in letztren allein erscheint. Gefühl der Kraft äußert sich in kunstvollen Formen. Das Hauptfeld seiner kontrapunktischen Meisterschaft verlegte Haydn in das Finale, bei dem wir wie in Mozarts Jupitersinfonie, in Dittersdorfs gleichaltriger C dur-Sinfonie wieder vor einer Tripelfuge stehen. Haydns Priorität ist unbestreitbar.

Das erste Thema:



dem 16 Takte spannende Einleitung vorangehen, nimmt mit seinen Durchführungen den ersten Abschnitt (bis zum 67. Takt) allein ein und führt uns ein Stimmungsbild vor, in dem leises ahnungsvolles Behagen sich bis zu lauter Fröhlichkeit steigert. Da setzt auf dem Höhepunkt (Halbschluß in *G*) eine neue beweglichere Freudenweise ein, das zweite Thema: oder vielmehr sein Vorläufer. Denn der kurze Gedanke wird zunächst mehr versuchsweise begleitend in den ersten und zweiten Violinen probiert, das Kommando bleibt beim ersten Thema. Neue Durchführungen, Engführungen, Zwischensätze aus Umbildungen dieses ersten Themas oder ganz frei gestaltet, bilden den Inhalt des zweiten Abschnitts des Finale (bis zum Takt 152), der dem Ausruhen und Genießen gewid-

met ist. Seine schönsten, lauschigsten Stellen sind die aus den Umbildungen des Themas gewonnenen:



und namentlich die heimlich humoristische wo die Bässe viermal geben.

Am Ende des Abschnitts wird ans Weitergehen gemahnt: Ein neues, fortdrängendes Thema:



läßt sich vernehmen. Der dritte Abschnitt beginnt. In ihm zeigt sich das zweite Thema in seiner vollen Gestalt, nämlich:



das neue dritte ist hierbei sofort wie ein Nachsatz verwendet. Zunächst ziehen nun die beiden Hälften dieses kombinierten Themas Arm in Arm durch die Instrumente, dann hat der Nachsatz — (oder das dritte Thema) allein die Satzbildung zu bestreiten. Die Stimmung, die sich in dem Abschnitte ausspricht, ist im Verhältnis zum Vorhergehenden die einer größeren Erregung. Als er zum Schluß (Takt 202) ausholt, sehen wir mit ungeduldiger Erwartung nach der Fortsetzung aus. Sie tritt als Repetition des ersten Abschnittes vor uns hin. Aber es ist keine wörtliche, gewohnheitsmäßige, sondern eine Wiederholung mit den stattlichsten Varianten. Wir sind noch gar nicht weit in dem neuen Abschnitt vorgedrungen, da bringt Haydn zum ersten Male alle 3 Themen miteinander. So hat die Anlage seines Finale Ähnlichkeit mit einem Spaziergang, der uns immer höher hinauf, von einem schönen Aussichtspunkt zum andern führt; der letzte vereinigt die einzelnen Augenweiden zu einem mächtigen

Gesamtbild. Es ist in dem Finale dieser Sinfonie mithin gehaltvoller Plan und meisterliche Formbeherrschung nicht zu verkennen. Doch geht ihm die Fülle von sinnigen Details, die der mächtigen Persönlichkeit entsprießen, es geht ihr auch der gewaltige Zug ab. Es ist zu lang und zu reich an Formalismen, an Wendungen, die von Größren geborgt sind. Man wolle diese Schwäche nicht der Zeit, sondern nur der Individualität ihres Schöpfers zur Last legen und ihrer niederdrückenden Wirkung bei etwaigen Aufführungen durch gehörige Striche vorbeugen. — Einen Menuett hat die Sinfonie nicht; sie ist dreisätzig, wie es die italienischen Sinfonien waren. Der hier noch zu erwähnende Satz, der langsame, an der zweiten Stelle im Werke enthalten, ist aber der eigenste in der ganzen Komposition. Er hat die hier ungewöhnliche Form des Rondo. Der Hauptsatz, der dreimal vorüberzieht, ist gemütlich beschaulicher Natur, fast in Dittersdorfscher Art. Außerordentlich schön und lebendig sind aber die Zwischensätze. Beim zweiten namentlich wills einen anmuten, als wenn die Flut des großen Weltenlaufs in ein stilles Gebirgsdorf hineinwogt. Im ersten ist eine Stelle, die sich klanglich sehr hervortut: Hörner, Trompeten und Pauken allein.

Die beiden in den östreichischen Denkmälern veröffentlichten, gleichfalls menuettlosen Sinfonien Michael Haydns ergeben ein ähnliches Bild, wie die hier beschriebene Cdur-Sinfonie, das Bild eines Mozartianers mit dem doppelten Einschlag derberer Lebenslust und gelehrter Neigungen.

M. Clementi.

Auch der für die Klavierstudien unsrer Jugend noch heute sehr wichtige Muzio Clementi gehört unter diejenigen hervorragenden Nebenmänner der Wiener Klassiker, die sich an Mozart anreihen und zwar an den feurigen, nicht an den Sänger der Schwermut und des Weltschmerzes. Die fatale thematische Abhängigkeit von seinem Vorbild, die schon in Klavierkompositionen Clementis vom Plagiat schwer zu unterscheiden ist, tritt uns aber auch in den Sinfonien wieder entgegen. Die in Bdur z. B. fängt an



Nun vergleiche man damit das Presto der Mozartschen Salzburger B dur-Sinfonie von 1778! Zu diesem ersten Verdruß tritt ein zweiter noch stärkrer über die Affektiertheit Clementis. Was einen so sicheren und in sich abgeschlossenen Künstler bewogen haben kann, den natürlichen Gang seiner Modulationen fortwährend durch fremde Harmonieeinschübe und gewaltsame Quersprünge zu unterbrechen — wenn es nicht das Bestreben war, sich neben den großen Meistern als ein noch größeres Original zu zeigen —, läßt sich schwer begreifen. Wie sie infolge dieser Gebrechen zu ihrer Entstehungszeit nicht fest einzuwurzeln vermochten, so ists auch aussichtslos, mit den Clementischen Sinfonien, obwohl sie durch das allgemeine Können ihres Verfassers ziemlich hoch stehen, heute Wiederbelebungsversuche anzustellen. Ehrlich währt am längsten — gilt auch für die Komponisten!
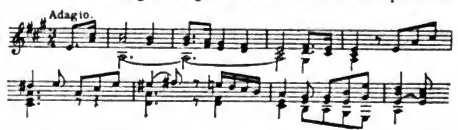
Sterkel, Witt, Wölfl, Wilms.

Weitere Mozartianer unter den Sinfonikern der Wiener Schule sind: Sterkel, Witt, Wölfl, Wilms. Das Östreichische vertritt unter ihnen am ausgeprägtesten Wölfl, Mozarts Salzburger Landsmann: anmutig, gemütlich, zuweilen intim; auf der Kehrseite nachlässig und unselbständig. Bei Sterkel tritt noch der italienische Bildungsgang in Melodien und Formen hervor. Diesem Umstand verdankt er den Triumph, einmal Beethoven geschlagen zu haben. Das war bei einer Konkurrenz um die Komposition von »In questa tomba obscura«. Sterkel erhielt den Preis; Beethovens Musik wurde als »neudeutsch« abgelehnt. Deshalb braucht man sich aber Sterkel noch nicht gleich als eine Null zu denken; dem widersprechen seine Lieder. Witt ist ein kleiner Berlioz, ausgezeichnet durch Experimente und Künste der Instrumentierung: ganze Adagios mit Pizzicato, in den Allegros: große Trommel und türkische Musik! Wilms überragt die Genossen durch seine leidenschaftlichere Natur, welche sich musikalisch in großen, kühnen Crescendos und breiten Zwischensätzen äußert. Der bedeutendste Wiener aus

A. Eberl. der Blütezeit der Klassiker ist Anton Eberl. Ihn nannte man unter den Größen der Gattung und verglich ihn mit Beethoven, mit dem er die Gewohnheit teilte, auf Spaziergängen zu komponieren. Eberls thematische Erfindung ist wenig originell, vielfach auf Mozart direkt gestützt, die Figurenbildung altväterisch und schablonenhaft. Aber in seiner Harmonik, in der Steigerung des Ausdrucks, im gewaltigen Aufbau der Perioden, in den zarten Einschaltungen der Schlußteile, in der ganzen Handhabung der Form lebt ein eigenes und starkes poetisches Talent. Eberl starb jung; sein Ruhm als Sinfoniker ruht nur auf wenigen Werken, von denen die Sinfonie in Ddur ihren Schöpfer lange überdauerte, auch draußen »im Reich«. In ihrer dreisätzigen Form, in dem Violinsolo des Adagio hängt sie noch mit der alten Vor-Haydnschen Periode zusammen; originell ist sie in der Disposition des ersten Satzes, welcher zwischen der langsamen Einleitung und dem eigentlichen Allegro in anziehenden Nuancen einen sehr hübschen Marsch vorüberführt:



Er zeigt vor dem Eintritt in den Kampf, daß Hülfe naht. Das liebenswürdige Adagio weist in seinem Hauptthema



mit den schmachtenden Vorhalten auf die Zeit Naumanns zurück und voraus auf die Bellinische. Dieser weichliche Schmerz rührt uns, weil er erlebt ist, — der männlichen Sprache der Klassiker war er aber fremd. So bietet dieses Beispiel und ebenso das vorhergehende eine Ergänzung zu dem Ideenkreis der drei Hauptmeister. Sie zeigen uns

die Stellen der Wiener Schule, von denen Männer wie Franz Lachner und Louis Spohr ihren Ausgang nahmen. Wenn das Wiener Publikum seiner Zeit der Eberlschen Esdur-Sinfonie den Vorzug gab vor Beethovens Eroica, so schenkte es wenigstens seine Gunst keinem gewöhnlichen und unbedeutenden Werke. Es ist eine mit allen Vorzügen des Komponisten ausgeführte sehr leidenschaftliche Komposition; selbst in dem Menuett grollt es noch heftig, erst das zweite Trio bringt Ruhe in die Stimmung. Der langsame Satz hat mit dem Trauermarsch der Eroica in der Verteilung auf eine Cmoll- und eine Cdurhälfte und in den kriegerischen Triolen einige zufällige Äußerlichkeiten gemeinsam.

Der geistige Einfluß Beethovens läßt in der Wiener Schule sehr lange auf sich warten. Nur Wilms und Eberl zeigen unter den Genannten leise Beziehungen zu ihm. S. Neukomm, ein direkter Schüler J. Haydns, in den Konzertsälen Deutschlands bis in die dreißiger Jahre hinein eine gern gesehene Erscheinung — namentlich seine Orchesterphantasie in D, eine zweisätzige Komposition, in der das konzertierende Element viel zur Geltung kommt, war sehr beliebt —, schrieb noch im Jahre 1818 eine Sinfonia eroica. In ihren Schlußsatz ist Händels »Seht er kommt etc.« eingearbeitet. Als endlich Beethoven von den Wienern eifriger studiert wurde, wirkten zunächst die Äußerlichkeiten des großen Vorbildes. So wurden von Wien aus, dann weit und breit, die Posaunen in den Sinfonien endemisch. Die Dotzauer, Reicha, Maurer, Moralt — allerlei Talente, voran die kleinen, griffen zu den großen Instrumenten. Als typisch für die einreißende Tonverschwendung können die Sinfonien von C. Czerny betrachtet werden. Diese beiden platt behaglichen, lärmenden Werke tragen die Opuszahlen 750 und 781! Aus dem großen Zitatenvorrat der ersten (in Cmoll) ist eine Reminiszenz von Schuberts »Erlkönig« kunstgeschichtlich bemerkenswert! Ein anderer direkter Schüler Beethovens, der bekannte Ferdinand Ries, kopiert stilistische Eigentümlichkeiten des Meisters, be-

S. Neukomm.

C. Czerny.

F. Ries.

sonders seine Überraschungseffekte, und vermischt sie mit Rossinischen Scherzen: Plötzliche Unterbrechungen der Fortepartien — die Geigen schaukeln Takte lang auf leisen Akkordnoten, italienisches Guitarrenorchester —, dann eine unvermutete starke Dissonanz, aus der sich aber nichts Beethovensches entwickelt: »Parturiunt montes etc.!« Trotzdem feierte die Kritik in den zwanziger Jahren Ries als »geistreichen« Komponisten. Selbst Schumann fand seine Eigentümlichkeit »nur durch die Beethovensche verdunkelt« *).

Der erste Tonsetzer, welcher, obwohl er auf einem wesentlich realistischen Bildungsboden steht, im höheren Sinne als Beethovens Schüler bezeichnet werden kann, und welcher zugleich die Wiener Schule und ihren Lokalton als einer der Letzten und als der Glänzendste vertritt, ist Franz Schubert. Wiener und Östreicher ist er in der Erfindung und Phantasie bis zu einem Grad, daß seine Kompositionen an die Wiener Landschaft, an Ländlerton und an Czardasklang erinnern, Beethovenianer in der breiten, zuweilen maßlos breiten Führung der Form.

F. Schubert.
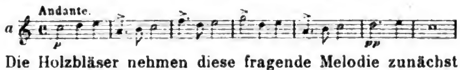
F. Schubert, C dur-Sinfonie Nr. 7.

Das Hauptwerk unter Franz Schuberts Sinfonien ist die große Sinfonie in C dur, welche in der Reihe der übrigen die Nummer 7 trägt. Sie ist ein Ausnahmewerk: in ihrer kolossalen Anlage, in den unaufhörlichen Wiederholungen ihres Periodenbaues, in ihrer »himmlischen Länge«, wie sich R. Schumann euphemistisch ausdrückte, etwas monströs; meisterhaft und genial, wie keine andere seit Beethoven, in der musikalischen Erfindung, in der Stärke des melodischen Stromes, in der Fülle schwärmerischer Weisen, in der Ursprünglichkeit und dem Reichtum origineller Tongedanken, die auf Schritt und Tritt in diesem Werke entgegensprossen; liebenswürdig und unwiderstehlich wie eine heitere, herrliche, großartige Frühlingslandschaft nach der Natur

*) R. Schumanns Gesammelte Schriften (Ausgabe Jansen) I, 135.
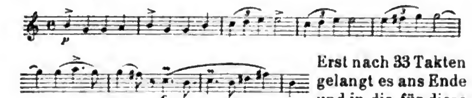
ihrer Phantasie und Stimmung. Alles in allem kann man sie vielleicht die schönste, die musikalisch reichste Sinfonie des 19. Jahrhunderts nennen; sicher hat sie in der Laienwelt mehr Freunde als irgendeine andere.

Die Sinfonie beginnt mit einer ausgeführten Einleitung, welche die Hörner romantisch eröffnen:



Die Holzbläser nehmen diese fragende Melodie zunächst auf, die Celli setzen sie fort. Dann beginnt eine Durchführung über die zwei ersten Takte des Themas. Dieser Diskurs, von den Holzbläsern schüchtern und zagend, von dem Gros des Orchesters mit starker Entschiedenheit und einer gewissen robusten Pracht geführt, endigt mit einem Schlußresultat, welches in dem ersten Satze zu großer Bedeutung gelangt. Es ist das freudig zuversichtliche Motiv das nach Mozartscher, Dittersdorfscher, wir können sagen nach Wienerischer und italienischer Art der triumphierende Refrain in der Dichtung des ersten Satzes wird. Mit ihm scheint der Berg überstiegen. Ohne Aufenthalt, mit förmlichem Ungestüm geht es über in das Allegro, das wie in den Strahlen der Morgensonne vor uns glitzert und flimmert. Ritterlich stolz die Geigen: vor freudiger Erwartung bebend die Holzbläser mit dem in der ersten Zeit von den Spielern als unausführbar erklärten Rythmus: so bauen die beiden Teile des Orchesters das lange Thema vor uns stückweise auf. In seiner zweiten Hälfte gibt es einer großen Freude immer kühneren und rauschenderen Ausdruck:

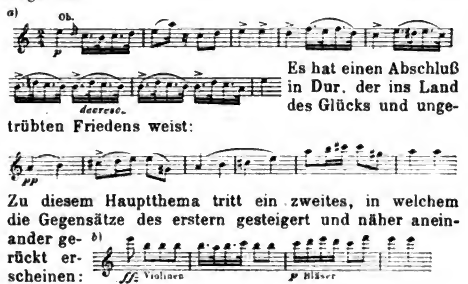
Echt Schubertsch ist der Abschluß dieses Bildes und der Übergang ins nächste. Zwei Takte im Decrescendo gehalten — und wir sind aus dem Cdur und dem Sturme des vollen Orchesters in Emoll! Das zweite Thema setzt beschaulich und mit jenem kleinen Anflug von Melancholie und Sehnsucht ein, der Schubert gleich einen musikalischen Lenau immer begleitet: Die stark beschäftigten, in dieser Sinfonie fast überbürdeten Holzbläser tragen es



Erst nach 33 Takten gelangt es ans Ende und in die für diese Stelle zu erwartende normale Tonart Gdur. Eigentümlich ist, daß Schubert schon hier eine Durchführung, wenn auch nur eine kleinere, einschaltet. Darin zeigt sich deutlich der Einfluß Beethovens. In dieser Dnrchführung durchstreift der Komponist einen außerordentlich weiten Ideenkreis. Die Holzbläser und das Streichorchester bringen mit dem munteren: naiv fröhliche Klänge; die Posaunen dicht daneben mysteriös schauerliche Es ist wie Vogelzwitschern und Waldesrauschen in einer Stunde, wo die Natur einschläft. Die beiden Motive sind durch kurz zugesetzte Auftakte aus früher aufgestellten Themen gebildet; das erste aus dem zweiten Thema, das Posaunenmotiv aus dem zweiten Takte der Einleitung. Es ist also alles höchst einfach und natürlich zugegangen, und doch stehen wir hier wie vor einer übernatürlichen Wirkung, vor dem ganzen Schubert in seiner fast erschreckenden Größe. Er, der eben noch wie ein Kind mit Kindern spielte, pflegt jetzt geheimen, priesterlichen Verkehr mit der Geisterwelt. Der gewaltige Eindruck der Stelle läßt sich weit in der modernen Komposition verfolgen, z. B. Schumanns Dmoll-, Brahms Ddur-Sinfonie zeigen die Spuren. Ein ganz eig-

ner und neuer Zug an diesem Sinfoniesatze ist die innige Verbindung des Allegro mit der Einleitung. Dies oben unter *b*) gegebene Refrainthema aus der Einleitung schließt die kleine Durchführung, von welcher hier die Rede ist. Es schließt auch die große, die eigentliche Durchführung, welche nach ihr beginnt — etwas düster und in Moll gehalten —, und am Schlusse des ganzen ersten Satzes steht herrlich und in vollem Glanze die Melodie vor uns, mit welcher die Hörner die Sinfonie begannen. In der großen Durchführung des ersten Satzes ist eine Kombination des Motivs mit einem andern aus dem ersten Thema des Allegro zu bemerken. Nach der Reprise kommt eine Coda, welche in gesteigerter Empfindung noch einmal auf den fremden- und erwartungsvollen Eingang des Allegro einen Blick wirft.
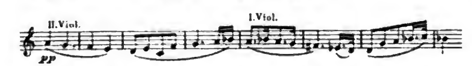
Das Andante der Sinfonie, ihr zweiter Satz (A moll, 2/4), besteht aus zwei großen Gruppen. In der ersten trägt alles den Charakter von genial, frei und sicher zusammengestellten Impromptus. Das führende Thema ist folgendes:



Es hat einen Abschluß in Dur, der ins Land des Glücks und ungetrübten Friedens weist:

Zu diesem Hauptthema tritt ein zweites, in welchem die Gegensätze des erstern gesteigert und näher aneinander gerückt erscheinen:

Der zweiten Gruppe ist ein ruhigerer Charakter eigen. Aus ihr klingen Töne der frommen Andacht und einer erhabnen Feierlichkeit, und an einzelnen Stellen herrschen ein Ernst und eine Resignation, aus denen die Gedanken an das Jenseits zu sprechen scheinen. Wir stehen wie durch Magie vor diesem neuen Bilde. Mit einem jener kleinen Harmoniewunder, an denen Schubert so reich ist, führt er uns von A- nach F dur. Das Hauptthema dieser zweiten Gruppe ist das folgende:



Es wird sofort, nachdem es aufgestellt ist, in kleinen Sätzchen motivisch entwickelt. Der Wechsel zwischen den zwei Chören des Orchesters, den Bläsern und den Geigern, gibt diesen Sätzchen ihre charakteristische Form. Von einer besonderen Schönheit ist die Schlußpartie dieser zweiten Gruppe, ihr sanfter wehmütiger Abschiedscharakter, das fast übersinnliche Klangbild, in welchem Schubert hier mit den immer leiser, immer stockender gebrachten Tönen des Hornes und des Streichorchesters das Verschwinden der himmlischen Vision veranschaulicht.

Die beiden Gruppen des Andante werden nach diesem Momente ein zweites Mal vorübergeführt. Bei dieser Repetition besteht eine Hauptveränderung darin, daß die wilden Elemente des oben mit *b*) bezeichneten Themas der ersten Gruppe einen breiten Spielraum erhalten. Sie treiben es bis zu einer sehr bedenklichen Spitze. Von ihr aus finden die Celli mit einer rührenden Variante des Thema *a*) den Übergang nach der zweiten Gruppe, welche diesmal in A dur gehalten ist. — Trotz der unendlich vielen Wiederholungen im kleinen ist die Disposition des Andante knapp und einfach.

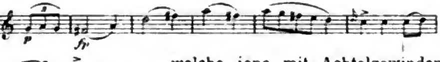
Das Scherzo, der dritte Satz, erscheint bei weitem komplizierter. Namentlich der zweite Teil seines Hauptsatzes übertrifft in der Menge der hier zusammentreten-

den Ideen und in der Länge seiner Ausführung auch die kühnsten Beethovenschen Vorbilder.

Den Anfang des Satzes macht ein Wechselspiel zwischen Bläserchor und Streichorchester, welchem folgendes Motiv zugrunde liegt

Allegro vivace.

Die Violinen, zuerst etwas barsch und burschikos, lenken dann in den zärtlicheren Ton der Blasinstrumente ein und schlagen schmeichelnd eine liebenswürdige Wienerische Tanzmelodie vor



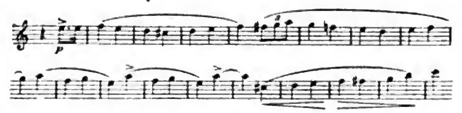
etc. welche jene mit Achtelgewinden aus dem Hauptthema umkränzen.

Der zweite Teil des Hauptsatzes setzt die reizenden Schelmereien des ersten fort; neu hinzugetragen erscheint ein kurzer Gedanke von großer Innigkeit: ein veredelter Ländler

Das bewegte Treiben des Scherzo erhält durch das Trio eine köstliche Unterbrechung. Die Bläser tragen einen langen, gefühlvollen Gesang vor, dessen Hauptteil auf folgender, in ihrer Einfachheit und Wärme echt Wienerischen Melodie ruht:
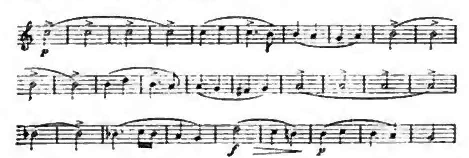


Das Finale setzt mit einem humoristischen Alarmsignal folgendermaßen ein Von allen Seiten wird zum Aufbruch gerufen, eine große glänzende Menge ist in Bewegung: ein herrlicher Tag, eine herrliche Landschaft! Aus der zweiten Hälfte des Hauptthemas:



spricht vergnügt, ungeduldig drängend die Freude der Erwartung oder der Erfüllung.

Im zweiten Thema nimmt die frohe Stimmung des Satzes einen beruhigten, festlichen Ausdruck an: es ist, als ob sie nun kämen, die lang Ersehnten im stolzen langen Zug. Ein Siegesfest ließe sich mit dieser herrlichen, reichen Musik feiern.



An dieser Melodie hat Schubert ein ersichtliches besonderes Wohlgefallen gehabt; namentlich auf den breit daher schlendernden Anfang in halben Noten greift er immer wieder zurück: Dröhnend und mit mächtigem Nachklang schlagen sie uns aus den Bässen entgegen und führen die Gedanken von dem dunkleren Wege, den sie in der Durchführung streiften, wieder in heitere Sphären zurück. Außergewöhnlich frei tritt die Reprise ein: mit dem ersten Thema in Esdur anstatt in der Haupttonart *C*. Namentlich das Finale ist derjenige Satz der Sinfonie, an welcher sich das Übermaß breiter Ausführung, welches dem Werke eigen ist, empfindlich macht. Ohne irgendeinen neuen Zug zu bringen, setzt der Schluß dieses Satzes immer wieder an und wiederholt in immer andern Tonarten die zur Genüge oft vorgetragnen Gedanken. Es ist dies ein Mangel, der von der Über-

schwänglichkeit Schuberts, die uns häufig genug selige Momente bereitet, nicht zu trennen ist. Die Cdur-Sinfonie bleibt trotzdem eins der reichsten und beliebtesten Kunstwerke. Aber man würde sie wahrscheinlich häufiger aufführen, wenn sie kürzer wäre.

Schubert schrieb diese Sinfonie im Jahre 1828, wenige Monate vor seinem Tode; aber erst 10 Jahre später wurde sie der Öffentlichkeit bekannt und zwar auf Schumanns Veranlassung*). Eine noch viel längere Wartezeit haben die übrigen Sinfonien Schuberts durchmachen müssen. Erst im Jahre 1865 kamen die beiden Sätze zur Aufführung, welche von der Hmoll-Sinfonie vorhanden sind**). Daß das Werk ursprünglich vollendet werden sollte, geht daraus hervor, daß die Originalpartitur noch 9 Takte als Anfang des Scherzo enthält. Mit Recht ist aber neuerdings darauf hingewiesen worden***), daß Schubert diese Absicht möglicherweise aufgegeben hat und daß die beiden Sätze eine Fortsetzung nicht verlangen. Der Entstehungszeit nach dem Jahre 1822 angehörend, also 6 Jahre älter als die große Cdur-Sinfonie, ist sie dieser doch an künstlerischer Vollendung überlegen: gedrungen in der Darstellung und frei von den formellen Mängeln der berühmten Schwester. Es ist eine Eigenheit der künstlerischen Entwicklung Schuberts, daß sie in Sprüngen auf- und abwärts ging. Dem Inhalt nach ist die Hmoll-Sinfonie mit der großen in *C* gar nicht zu vergleichen. Hier steht der schwermütige Schubert vor uns und entrollt uns in kurzen und ergreifenden Zügen das Bild einer leidenden Seele. Manche Stellen im ersten Satze weisen direkt auf »Gretchen am Spinnrade« hin,

F. Schubert, Hmoll-Sinfonie

*) Die Entdeckungsgeschichte hat Schumann zuerst ausführlich in der Neuen Zeitschr. f. Musik, Bd. XII, S. 81 mitgeteilt: von da ist der Aufsatz in seine »Gesammelten Schriften« übergegangen.

**) Über die Auffindung durch J. Herbeck siehe: Ed. Hanslick, Aus dem Konzertsaal. Wien 1870, S. 350.

***) W. Dahms: F. Schubert, 1912.

sogleich das erste Thema, in welchem unter dem sehnsüchtigen Gesang von Klarinette und Oboe (unisono)



die Geigen auf träumerisch belebtem Sechzehntelmotiv*) hin- und herschaukeln. Das zweite Thema, eine ländlerartige Melodie, setzt dann mit unbeschreiblichem Wohlklang, aber wie aus fernster Ferne in den Cellis ein



Es nimmt die ganze Erinnerung in Beschlag: es ist für seine Stelle fast zu schön und macht uns die erschütternden Gemütsausbrüche vergessen, welche doch seine Fortsetzung bilden:



Der zweite Satz, Andante con moto (E dur $^3/_8$) bringt »himmlischen Balsam« in einfachster Schale. Die Melodie, auf welcher sein Hauptthema im wesentlichen ruht, ist ein schlichter frommer Kindergesang:

Andante con moto.

pp

Das zweite Thema tritt mit den Fragen eines beschwerten Gemüts dagegen hin. Sie haben in der harmonischen Führung dieser Partie einen bewunderungswürdigen Ausdruck erhalten. Der ganze Satz ist das glänzendste Dokument für die Tiefe des Schubertschen Geistes, für den erstaunlichen Reichtum einer Natur, in welcher neben der vollen Naivität des Kindes aus dem Volke auch jene Größe der Empfindung wohnte, die Beethovens Teil war.

---

*) In der Partiturausgabe sind an dieser Stelle mit bemerkenswerter Pietät auch einige offenbare Schreibfehler Schuberts konserviert worden.

Seit kurzer Zeit liegen uns in der verdienstvollen Schubert-Ausgabe*) auch die Partituren der übrigen sechs Sinfonien vor, welche Schubert außer den beiden hier geschilderten und in der Praxis eingebürgerten geschrieben hat. Von einer: der Cdur-Sinfonie Nr. 6, welche in ihrem ersten Satze Weberschen Einfluß, im letzten Verwandtschaft mit dem Finale der siebenten zeigt, wissen wir das Entstehungsjahr nicht genau, wir dürfen es aber nach 1822 setzen. Die andern fünf fallen in die Zeit von 1813 bis 1816, ohne daß sich in der Reihenfolge, in der sie entstanden, eine fortschreitende Entwickelung verfolgen ließe. Dem großen Sinfoniestile Beethovens nähert sich Schubert am meisten in der Bdur-Sinfonie (Nr. 2) vom Jahre 1814. Hier strebt er dem großen Meister in dem breiten Entwurf der Perioden nach; ja das Hauptthema des ersten Satzes ist direkt aus einem ähnlichen im Finale von Beethovens vierter Sinfonie hervorgegangen. Gleichzeitig zeigt auch diese Sinfonie das Eigene und das Wienerische in Schubert am stärksten, vornehmlich das Andante mit den Variationen:

Andante.

und das keck dahinsprühende Finale:

Presto.

pp

Diese Bdur-Sinfonie hat von allen den nachgefundenen die ersten Aussichten im Konzertsaale heimisch zu werden. Diese Sinfonien haben sämtlich ihre interessanten Einzelheiten in Beziehungen auf andere berühmte Werke Schuberts: die erste (Ddur v. J. 1813) in dem zweiten Thema des Finale, das mit dem Lied von der Forelle bestimmte Züge teilt, die dritte (Ddur vom J. 1815) durch einen Anklang an die große in Cdur. Gemeinsam ist ihnen die Meisterschaft im Kolorit, die angeborene Genialität in der Mischung und Verwendung

F. Schubert, Cdur-Sinfonie (Nr. 6).

F. Schubert, Bdur-Sinfonie (Nr. 2).

F. Schubert, Sinfonie Nr. 1 und 3.

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

der Instrumente und ein ausgeprägter Zug von Lebensfreude. Eine Ausnahme von der letzten Eigenschaft macht nur die vierte Sinfonie (Cmoll v. J. 1816). Sie ist »tragische Sinfonie« überschrieben und als ein Versuch in diesem Stile zu betrachten, wobei Muster wie Beethovens Ouverturen zum Coriolan und zum Egmont und die Cherubinis zur Medea zum Grunde gelegen haben. Vom eigentlichen Wesen tragischer Musik enthält sie jedoch weniger als die unvollendete Sinfonie in Hmoll.

F. Schubert. Tragische Sinfonie.

Die Norddeutsche Schule, die noch zu den Zeiten des Hamburger Bach der Wiener Schule innerlich ziemlich nahe steht, wird sich mit deren Erfolgen eines Gegensatzes bewußt und bemüht sich eine eigene Art zu äußern. Sie gibt sich pathetisch, ruhiger und ernster als die Wiener, zuweilen etwas trocken. In Form und Stil übertrifft sie jene durch Gediegenheit und Solidität und verrät einen Zusammenhang mit jener Berliner Kontrapunktistenpartei, welche unter der Führung Kirnbergers den ersten Triumphen Haydns mit dem Feldgeschrei »Sebastian Bach« entgegentrat. Die Opposition mag etwas Lächerliches gehabt haben. Spottet doch Marpurg*) einmal über einen Philister, der eine Partitur »mit der finstren Miene eines Erzdoppelkontrapunktisten, der den galanten Haydn zu Boden schlagen will« prüft. Die norddeutschen Sinfonien sind reich an Imitationen und Umkehrungen und an Fugenpartien. Fugen sind auch den Wiener Sinfonien nicht fremd; aber die Norddeutschen tragen die strenge Arbeit gern zur Schau; ja es gibt Werke, in welchen das gelehrte Element sich ganz zum Herrn macht. Das am meisten charakteristische Produkt dieser Richtung ist eine Cdur-Sinfonie des Abt Vogler, seine sogenannte »Bayrische Nationalsinfonie«, in deren Finale sich noch einmal die Zeit der alten

Abt Vogler.

*) Legende einiger Musikheiligen (Cölln a. Rh. 1786), S. 200.

Solmisationskünste regt: sein Hauptthema ist die Cdur-Skala, auf deren geistige Verwendbarkeit Vogler bei der Bekanntschaft mit russischer Hornmusik gekommen sein soll. Das Werk genoß von seinem Entstehungsjahre 1815 zwei Menschenalter lang großes Ansehen und kann, wie Schafhäutl und J. Simon *) wollen, als Beweis dafür dienen, daß Vogler unterschätzt wird. Bekanntlich war auch R. Schumann dieser Meinung.

Mit dem Auftreten Mozarts nähert sich die Norddeutsche der Wiener Schule wieder. Mozart wird das Ideal ihrer Tonsetzer. Um Beethoven aber erwarb sie sich die größten Verdienste. Seine Musik fand ihre Hauptstütze in Norddeutschland, namentlich durch das Eintreten des von Fr. Rochlitz wohl beratnen Leipziger Gewandhauses, eines der wenigen Institute, die aus der Periode der »wöchentlichen Konzerte« heil in die neue Zeit herüberkamen. An guten Grundsätzen und Absichten reich, blieb die Norddeutsche Schule an überragenden Talenten lange arm und hinter der Wiener beträchtlich zurück, bis Mendelssohn und Schumann erschienen.

A. Romberg.

Die ersten namhaften Vertreter der norddeutschen Sinfonie sind die beiden Romberg und Fr. Schneider. Andreas Romberg, der Komponist der »Glocke«, galt als der anerkannte Führer. Von seinen Sinfonien, unter denen sich auch eine mit Janitscharenmusik befindet, ist die in *D*, welche Jahre lang ein Liebling der Orchester war, besonders hervorzuheben. In ihrem ersten Satze, welcher in freier und selbständiger Weise an die tragischen Motive des Don Juan anklingt, zeigt sie die der Schule eigentümlichen ernsten Züge außerordentlich deutlich.

B. Romberg.

Sein Vetter Bernhard Romberg, einer der größten Cellospieler seiner Zeit, heute noch durch seine Kindersinfonie weit bekannt, hat sich in der Gattung der höheren Sinfonie durch die »Trauersinfonie auf den Tod der Königin

*) K. E. v. Schaffhäutl: Abt Vogler, 1888; J. Simon: Abt Vogler, 1908.

Louise« ein rühmliches Denkmal gesetzt. Ohne Choräle, Begräbnisgesänge und äußerliche Hilfsmittel wird hier eine erhebende Todtenfeier vollzogen, der leidenschaftliche Schmerz und die sanfte Klage haben denselben natürlichen schlichten Ausdruck gefunden; wahres, echtes Gefühl und edle Handlung machen diese Sinfonie zu einem hervorragenden Kunstwerk. Nach Geist und Stil erinnert es an Mozarts »Maurerische Trauermusik«. Fried-

Fr. Schneider.

rich Schneider war einer der ersten, welche in Beethovens Fußstapfen zu treten suchten. Vom Jahre 1803 ab hat er über vier Jahrzehnte lang das Gebiet der Sinfonie gepflegt und in den Scherzis seiner ungefähr zwanzig Sinfonien oft eine bedeutende Höhe erreicht.

Als der letzte und bedeutendste Vertreter des ursprüng-

W. Kalliwoda.

lichen Stiles der Norddeutschen Schule ist W. Kalliwoda zu betrachten, der von der Mitte der zwanziger Jahre ab ein Vierteljahrhundert hindurch einen bedeutenden Platz im Repertoire einnahm. In ihm schien das Geschick wieder einen Meister ersten Ranges bescheren zu wollen. Vielseitig, auf jedem Gebiete sicher, oft neu, originell, und doch natürlich und einfach, macht er wiederholt den Eindruck eines Auserlesenen und nähert sich der letzten Stufe zur Unsterblichkeit. Obwohl das eminente Talent Kalliwodas nicht zu voller Entfaltung gelangt ist und in fast jedem seiner Werke ein unfertiger Rest bleibt — hier die übermäßige Breite der Ausführung, dort die Ungleichheit der Teile —, ist doch das Studium seiner Sinfonien sehr genußreich. Jede enthält Perlen und Proben einer musikalischen Urkraft. In der ersten Sinfonie Kalliwodas (F moll) machen wir auf die schöne Einleitung und das naiv kräftige (zweite) Thema des ersten Satzes:

Allegro.

aufmerksam. Ihr Scherzo hat in dem Hauptthema

Vivace.

eine auffällige Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Satze der Schumannschen Dmoll-Sinfonie. Die zweite Sinfonie Kalliwodas zeigt

bedeutende Fortschritte in der Form. Die Verbindungsgruppen sind gedankenvoller geworden und können der Stütze durch Figurenwerk entraten. Der poetische Glanzpunkt des Werkes liegt in der kleinen Coda des Larghetto, welche der scheinbar schon geschlossenen Darstellung noch einen ganz neuen traulich herzlichen Gedanken in Kanonform nachsendet. Auch dafür findet sich eine Analogie bei R. Schumann, in der B dur-Sinfonie. Die dritte Sinfonie Kalliwodas darf im allgemeinen als ein Hauptwerk aus der Periode ihrer Entstehung (1831) bezeichnet werden. Leider ist der letzte Satz den vorhergehenden nicht ebenbürtig, und in allen wünscht man die Darstellung etwas gedrungener. Ohne diese Mängel würde sie für alle Zeiten die Repertoires zieren können. Viele Partien haben Beethovens großen und kühnen Zug; im zweiten Thema des ersten Satzes glauben wir uns direkt in die Sphäre der Rassumowsky-Quartette dieses Meisters versetzt. Der erste Satz ist einer der charaktervollsten Sinfoniesätze, die je geschrieben worden sind; in seiner blütenlosen Starre und Strenge hat er kaum seines gleichen. Sein kahles und steinernes Hauptmotiv

Allegro.

welches schon fremdartig in die Einleitung hineinklingt, gehört zu jener Klasse von Themen, mit welchem es nur ein Genie wagen darf. Die vierte Sinfonie (C moll) zeigt den Komponisten in Formen und Gedanken wieder als einen ganz anderen. Ihr erregtes Wesen deutet auf persönliche Erlebnisse; namentlich das Finale, wo nach einem außerordentlich leidenschaftlichen Eingang plötzlich das sinnende Andante wieder erscheint, legt diese Vermutung nahe. Die fünfte Sinfonie Kalliwodas (H moll), welche im ganzen etwas leichter wiegt, hielt sich durch das den langsamen Satz vertretende, einschmeichelnde und etwas böhmisch anklingende Allegretto



lange in der Gunst des Publikums. Die sechste und siebente Sinfonie Kalliwodas stehen gegen ihre Vorgängerinnen zurück und erlangten in den Konzertprogrammen keine feste Position.

Zur Bedeutung gelangte die Norddeutsche Schule mit dem Anwachsen der romantischen Bewegung, die sie in die Sinfonie hineintrug.

Jean Paul nennt bekanntlich die Musik die romantischste, d. h. von Natur aus und von jeher romantische unter den Künsten. Und in früherer wie in neuerer Zeit ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß schon die Werke S. Bachs wie die D. Buxtehudes und anderer älterer Meister romantische Züge tragen. Geschichtlich datiert aber der Begriff der musikalischen Romantik erst seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Zwiespältigkeit und Mischung galt als Wesen der Romantik. In diesem Sinne wurden Mozart und Beethoven im Gegensatz zu Haydn als romantische Komponisten bezeichnet: Mozart, weil er in seinen Allegrosätzen die Instrumente ohne weiteres aus bewegtem Figurenspiel in ruhigen Gesang übergehen ließ, Beethoven, weil er Scherzi, d. i. heitere Sätze schrieb, bei denen man sich ängstigen konnte, und weil er auch sonst in demselben Atem Dinge verband, welche im schärfsten Gegensatze zueinander standen. Haydn tat eins nach dem anderen und hielt seine Gedanken und Stimmungen einfach und frei von Mischungen. Die Wiener Schule, die ihm vorzugsweise folgte, versagte sich der Romantik nicht grundsätzlich, aber sie ging, Franz Schubert ausgenommen, kaum über den Punkt hinaus, bis zu dem Mozart vorangeschritten war. An A. Eberl läßt sichs wahrnehmen, wie sie die romantischen Wendungen auf die eigentlichen Adagiogefühle beschränkt. In der norddeutschen Schule durchdringt dagegen der romantische Geist schon frühzeitig auch das Allegroleben.

Wir begegnen seinen Spuren z. B. bei A. Romberg in kleinen chromatischen Durchgängen und Wechselnoten:



Durch sie werden die im Grunde muntren Weisen seiner D dur-Sinfonie sentimental durchblitzt. Die Heimat dieser Art romantischer Musikelemente ist vornehmlich die französische Oper. In den durch ihre Herbheit der Norddeutschen Schule nahestehenden Sinfonien von Tomaschek, dem böhmischen »Schiller der Musik«, und von Méhul greift die Romantik schon tiefer in den Satzbau und in die Gedankenentwicklung hinein. Vom Jahre 1815 ab wird der romantische Stil allmählich der herrschende, und alle die Sinfoniker, welche neben Beethoven etwas bedeuten, repräsentieren eine Seite des romantischen Geistes. Die musikalische Romantik hat mit der Romantik in Literatur, Poesie und bildender Kunst fortan mehrere Jahrzehnte lang hervorragende Berührungspunkte. Auch die musikalischen Romantiker kennzeichnet das Festhalten an Lieblingsstimmungen, das Hervortreten der Persönlichkeit des Darstellers in der Darstellung, der subjektive Ton und die aus diesen Erscheinungen hervorgehende Einseitigkeit und Gleichförmigkeit der Werke. Die musikalischen Romantiker pflegen Spezialitäten des Gemütslebens und der Phantasie und haben in der Form Manieren, die immer wiederkehren und für welche sie schnell Nachahmer und Schüler finden. Wie die allgemeine Romantik läuft auch die Geschichte der musikalischen im Zickzack. Sie springt von dem phantastischen Gebiete auf das sentimentale über, von da auf das naturfrohe und naive, und läuft endlich von dieser letzten Station, von der Hingabe an das Genre und an das Kleinleben, in eine Periode der Realistik und des Naturalismus aus. Die romantische Epoche hat in der Musik sehr belebend und anregend gewirkt, Ideen einer früheren Zeit vertiefend ausgeführt, neue Klang- und Ausdrucksmittel zum Vorschein gebracht nnd die Literatur mit Werken bereichert, welche allgemeinen bleibenden Kunstwert haben. Sie bedeutet eine zweite Blüte-

zeit in der Geschichte der Sinfonie und hat in Mendelssohn und Schumann zwei Meister hervorgebracht, welche sich an Originalität und Reichtum der musikalischen Erfindung den großen Klassikern der Wiener Periode nähern.

C. M. v. Weber.

Die phantastische Richtung der Romantik vertritt in der Sinfonie zuerst C. Maria von Weber. Von seinen zwei Sinfonien, die beide in Cdur stehen, ist die erste (im Jahre 1807 für die Kapelle des Herzogs von Württemberg geschrieben) die bedeutendere. Sie war (vom Jahre 1814 ab) längere Zeit bei den Orchestern sehr beliebt und dürfte auch keute noch einer freundlichen Aufnahme gewiß sein. Es ist ein bescheidenes, liebenswürdiges und sehr mannigfaltiges Werk, heute doppelt interessant durch die vielen Einzelheiten, welche direkt auf den Schöpfer des Freischütz hinweisen. Das Andante, das poetische Hauptstück der Sinfonie, hat Wolfsschluchtsbässe und Agathekantilenen. In seiner düster feierlichen Pracht, in der stillen Schwermut, welche aus den schmelzenden Klängen der Blasinstrumente spricht, ist es einer der schönsten langsamen Sätze, welche zur Zeit Beethovens, und ganz unabhängig von diesem Meister, geschrieben worden sind. Die freie Disposition macht es einer dramatisierten Erzählung ähnlich. Der Schauplatz ist nächtlich, zu den handelnden Personen stellt die Geisterwelt Mitwirkende. Im ersten Satze, welcher im Stile die kontrapunktischen Merkmale der Norddeutschen Schule trägt, überwiegt der muntere ritterliche Ton; die spannenden phantastischen Momente liegen in den leisen Solostellen der Kontrabässe. Malerisch und bilderreich ist er im hohen Grade; der herrschenden Haydnschen Methode weicht er aus. Weber selbst war später mit diesem allerdings etwas zerfahrnen Satze am wenigsten zufrieden. Er entschuldigt sich bei Gottfr. Weber, dem die Sinfonie gewidmet ist, und bei Fr. Rochlitz damit, daß er hier mehr auf eine Ouvertüre ausgegangen sei*). Dagegen

*) F. W. Jähns: C. M. v. Weber in seinen Werken (1871), S. 64.

erkannte er Menuett und Adagio voll an. Beim Publikum und bei dem Orchester war das Finale, in welchem immer die Hörner mit komischer Befiiessenheit vorrausstürmen, als einer der drolligsten Sätze seiner Zeit besonders beliebt.

Ein späterer Vertreter derselben Richtung ist Onslow, ein geistreicher, temperamentvoller Komponist und einer unter den Ersten, deren Adagios den Beethovenschen Maßen nachstreben. Onslow ist apart, elegant, reich an Ideen, in Figuren und Rhythmen vielfach neu; in den Durchführungssätzen verraten leider triviale Episoden den Mangel an musikalischer Durchbildung, welcher den Werken Onslows eine schnelle Vergessenheit bereitet hat. Die verbreitetste seiner Sinfonien war die in A dur. Die Hauptthemen ihres ersten Satzes

H. Onslow.

a) Allegro spirituoso. b)

mögen den romantischen Charakter von Onslows musikalischer Erfindung erläutern. Wie die Romantiker der phantastischen Richtung von der französischen Oper im allgemeinen viele Impulse empfingen, so zeigen diese und andere Melodien Onslows speziell den Einfluß der Romanzen Boieldieus.

Die sentimentale Richtung der Romantiker ist durch Mozart und Cherubini vorbereitet und auch in den Sinfonien der Wiener Schule reichlich vertreten. Ihre eifrigste Pflege findet sie in den Sinfonien von L. Spohr und F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die Sinfonien von Louis Spohr sind in ihrer Mehrzahl der heutigen Generation bereits wieder fremd geworden. Fast zwei Menschenalter hindurch war dieser unermüdlich strebende Künstler auf diesem Gebiete tätig und nahm an allen den Bestrebungen tätigen Anteil, welche von Beethoven bis auf Liszt der Weiterentwickelung des sinfonischen Stils galten. Die erste unter Spohrs gedruckten neun Sinfonien (in Es dur) wurde für das zweite Frankenhauser Musikfest (1811) komponiert und erfreute

L. Spohr. Es dur-Sinfonie

sich bald allgemeiner Anerkennung*). Sie zeigt bereits die fertige Individualität des merkwürdigen Künstlers: die Zeitgenossen fanden in ihrer ruhigen Würde einen Gegensatz zu dem Feuer Mozarts und Beethovens, lobten die weniger gedanklich bedeutenden als angenehmen Melodien und tadelten die allzuhäufige Wiederkehr seiner chromatischen Gänge und die unruhige Modulation. Bis gegen das Jahr 1830 kehrt das Werk in den Konzerten immer wieder. Seine zweite Sinfonie (D moll) schrieb Spohr im Jahre 1820 für die philharmonische Gesellschaft in London, die durch ihn kurz zuvor die erste Bekanntschaft mit dem Taktstocke gemacht hatte. Sie wirkte besonders durch die virtuosen Stellen des Streichorchesters**). Spohrs dritte Sinfonie (C moll), seine vierte (»Weihe der Töne«) und seine fünfte (C moll) bilden den Höhepunkt in der sinfonischen Tätigkeit ihres Verfassers und waren bis vor kurzem noch in den Programmen zu finden. Namentlich seine dritte Sinfonie (vom Jahre 1829) ist eins der liebenswürdigsten Denkmäler der ersten, unschuldigen Jugendzeit der musikalischen Romantik. Manche Zeilen in dieser Dichtung — wir denken an das zweite Thema des ersten Satzes — sind veraltet, aber aus dem Ganzen spricht der überschwängliche Geist milder, weicher Schwärmerei, dem Spohr zuerst einen eignen Ausdruck verlieh, noch in erster Frische. Die musikalischen Wurzeln dieser Spohrschen Kunst reichen bis in die Opern Paisiellos, Piccinis, Galuppis zurück; in der Sinfonie erstarkte sie namentlich durch Eberl und jene Wiener Rührungsmänner, deren letzte Spuren sich in den Liedern H. Prochs finden. Schubert kannte Spohr nicht, als er seine ersten Sinfonien schrieb, und von Beethovenschen Anregungen macht er nur einen sehr vorsichtigen Gebrauch; der italienischen und französischen Oper seiner Zeit, Cherubini namentlich, verdankt er einiges. Wie bedeutend aber Spohr die Sprache der Sentimentalität selbständig

L. Spohr, C moll-Sinfonie Nr. 3.

*) L. Spohr, Selbstbiographie I, 161.

**) Ebenda II, 89.

weitergebildet hat, und wie viel von den verminderten Schlußintervallen: und von anderen Wendungen seines romantischen Idioms in die Werke mitlebender und folgender Künstler übergegangen ist, wird man mit Staunen bei Betrachtung dieser C moll-Sinfonie gewahr. Ihr Larghetto namentlich, der vollendetste, gedankenreichste und mannigfaltigste Satz des Werkes, hat in den Sinfonien gleichzeitiger und späterer Sinfoniker mächtig nachgewirkt.

Am ersten Satze ist das Beste die Einleitung mit dem charakteristischen, suchenden Quintenmotiv und der Schluß der Durchführung, an welchem diese Einleitung wieder erscheint. Auch das erste Thema des Allegro, in seinem Anfang nicht hervorragend, erhält durch die poetische Anknüpfung an das zitierte Motiv der Einleitung einen wertvollen Schluß.

Das schon erwähnte Larghetto (F dur, 9/8) hat zum Hauptthema eine lange, behaglich ausgeführte Melodie, das Kind eines Herzens, welches seinen Frieden gefunden. Larghetto. Nur leichte Schatten finden hier einen Zutritt: Der Glanzpunkt des Satzes ist das Kantabile



bei dem Spohr einen neuen Instrumentationseffekt anwendete: Sämtliche Geigen, Bratschen und Celli tragen die Melodie im Unisono vor. Die Wirkung ist grandios!

Das Scherzo dieser Sinfonie ist in seiner Herkunft verwandt mit dem in Beethovens fünfter:



In der Ausführung bleibt es etwas gleichförmig. In lauter kleine Züge zerlegt, eines lebendigeren drama-

tischen Impulses bar, bildet es für den Zuhörer einen einigermassen mühsamen Genuß.

Der Humor Spohrs vergräbt sich mit Vorliebe in Miniaturen. So streiten auch im Finale gegen die größern Intentionen des kühn scherzenden Hauptthemas, das an das Finale von Beethovens Zweiter erinnert, allerhand kleine Arabesken, unter denen namentlich folgende echt Spohrsche Figur einen breiteren Raum einnimmt.

L. Spohr, C moll-Sinfonie Nr. 5.

Die andere C moll-Sinfonie Spohrs (geschrieben im Jahre 1838 für die Wiener Concerts spirituels) hat eine pathetischere Tendenz. Sie begibt sich, allerdings nicht sehr weit, direkt ins Gebiet der Leidenschaften hinein. Spohr war sich der Einseitigkeit seiner musikalischen Natur bewußt und strebte zeitlebens ernstlich darnach, seine Phantasie auch außerhalb der elegischen Grenzen heimisch zu machen. Es ist aber nicht zu verkennen, daß ihm bei solchen Versuchen die Originalität des Ausdrucks versagt und daß er sobald wie möglich den Rückzug auf vertrautes Terrain anzutreten pflegt. Für die erstere Tatsache bildet das Hauptthema im ersten Allegro dieser Sinfonie eine genügende Illustration:

Allegro.

Einen schönen poetischen Zug teilt dieser erste Satz der fünften Sinfonie mit dem der dritten: das Thema der langsamen Einleitung, die wie eine Verheißung in Dur steht, tritt plötzlich in die Durchführung hinein und kehrt dann bis zum Ende des Satzes mehrmals wieder. Vielleicht hat dazu Haydns bekannte Esdur-Sinfonie angeregt. Der Schluß des Allegro sticht durch Macht des

Ausdrucks hervor und schließt das ganze Bild mit den Klängen edler Trauer ab. Man hat den Eindruck, daß das Werk einer Fortsetzung nicht bedarf und tatsächlich ist auch dieser Satz selbständig im Jahre 1836 als Ouvertüre zu Raupachs »Tochter der Luft« entstanden.

Das Larghetto dieser Sinfonie kommt im Geiste und auch in der thematischen Erfindung Beethoven sehr nahe; es ist einer der schönsten langsamen Sätze, die Spohr geschrieben hat, und bei der ersten Aufführung in Wien mußte er wiederholt werden. Der Mittelsatz dieses Larghetto kontrastiert mit dem Hauptteile, führt aber seine Aufgabe, eine unruhige Szene darzustellen, in einer namentlich nach Seite der Instrumentation hin bemerkenswert originellen Weise aus. Wir geben hier das Hauptthema dieses Larghetto:



Das Scherzo, ein für Spohr außergewöhnlich kräftiger Satz, stützt sich im Hauptthema auf ein chromatisches Motiv welches, von den Hörnern aus durch die Bläser wandernd, ein heitres Leben im Orchester wach hält. Der zweite Teil des Hauptsatzes verdankt dem Ännchen aus Webers Freischütz (»Grillen sind mir böse Gäste«) einiges. Das graziös elegische Trio ist den Holzbläsern in der Hauptsache allein überwiesen.

Im Finale herrscht der Ton einer milden Heiterkeit. In kunstvollen Formen fugierend und imitierend, bilden sich fröhliche Spiele um das dem Hauptthema folgende Seitensätzchen: Allegro. Als zweites Thema des Finale erscheint die Melodie der Einleitung zum ersten Satz. Die Sinfonie erhält dadurch in Form und Idee eine sehr schöne Abrundung. Mehr als beachtet wird, sind die Sinfonien Spohrs reich an solchen geist- und sinnreichen Wendungen.

L. Spohr, »Die Weihe der Töne«.

Zwischen den beiden C moll-Sinfonien steht die »Weihe der Töne«. Dieses »charakteristische Tongemälde in Form einer Sinfonie«, wie es der Komponist nennt, erschien im Jahre 1834, fällt also in eine Periode, in welcher die Tendenz, die Instrumentalkomposition an poetische Vorwürfe zu binden, wieder einmal entschieden aufgelebt war. Diese Periode, welche zufällig mit der Blütezeit der Romantik in der Literatur zusammenfällt, datiert von dem Franzosen H. Berlioz, dem sich Mendelssohn und Gade in ihren poetisierenden Konzertouvertüren auf dem Gebiete des Orchesters in besonnener Distanz anschlossen; Schumann vertrat eine ähnliche Tendenz in der Klaviermusik mit seinen Charakterstücken. Auch auf Spohr übte diese Richtung einen großen Reiz, und in seiner energischen Art ging er gleich praktisch und mit großem äußren Erfolg ans Werk. Denn diese Komposition wurde eine Lieblingssinfonie, die man eine Zeit laug in den stehenden Konzerten jedes Jahr zu hören verlangte. Der »Weihe der Töne« liegt ein ziemlich langes, ursprünglich zu einer Kantate bestimmtes Gedicht von Carl Pfeiffer, einem Casseler Freunde des Komponisten, zu Grunde, welches bei der Aufführung der Sinfonie entweder verteilt oder laut vorgetragen werden soll. Die Konzertdirektionen begnügen sich indessen mit einem kurzen Auszug, einer Art Inhaltsangabe, die den Tempis der einzelnen Sätze beigeschrieben wird und die Intentionen von Dichter und Komponist, wenn auch nicht immer ganz, so doch annähernd trifft. Etwas unglücklich gewählt erscheint sofort die Bezeichnung des ersten Largo: »Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons«. Tatsächlich will Spohr hier nur etwas Ähnliches schildern wie J. Haydn im Chaos der Schöpfung, wie Beethoven im Anfang der neunten Sinfonie: eine Welt, der die Freude fehlt, in der das Leben noch nach Formen ringt. Das tut er in der Einleitung durch träge, lastende Melodien in den Bässen und andern tiefen Instrumenten und durch wühlende Harmonien. Der erlösende Jubal ist sehr bald geboren: Schon nach 23 Tak-

ten beginnt das Allegro. Es bringt als Hauptthema eine echt Spohrsche Melodie:



Ein zweites Thema besitzt dieser Satz nicht. An seiner Stelle erscheint eine lange konzertierende Partie, in welcher die Holzbläser das Vogelgezwitscher nachzubilden suchen. Dergleichen Äußerlichkeiten, Künsteleien und unreife Stellen sind in Programmsinfonien nichts Seltenes. Aber in der »Weihe der Töne« scheinen sie nicht ausschließlich aus dem Prinzipe hervorgegangen, sondern aus einer augenblicklichen Schwäche der musikalischen Erfindungskraft, die im allgemeinen nötigt, das Werk — so viel Liebenswürdiges es enthält — hinter die beiden Cmoll-Sinfonien zurückzustellen. Namentlich die Übergangspartien von Bild zu Bild, von einem Thema zum andern, entbehren der Gedankenkraft und behelfen sich mit leerem Figurenwerk. Auch die Dichtung zwang nicht zu den kleinlichen Malereien, in welchen Spohr die Stimmen der gefiederten Sänger wiederzugeben glaubte; sie bringt in dem Verse, welchen das Allegro illustrieren will, eine Reihe höherer Momente, welche der Komponist beiseite liegen ließ. Dagegen hat Spohr in diesen Satz eine Szene hinein eskamotiert, von welcher der Dichter nichts weiß: einen Aufruhr der Elemente. Mit seinen heftigen Akzenten bildet er zu der musikalischen Idylle der Themengruppe einen nicht unwillkommenen Gegensatz.

Im zweiten Satze sucht Spohr Wiegenlied, Tanz und Ständchen zu vereinigen. Namentlich das Wiegenlied ist mit einer sehr gelungenen Melodie wiedergegeben, von der man fast bedauert, daß wir sie so wenig unvermischt genießen können



Der Tanz, ein französischer Zweivierteltakt, vertreibt diese Melodie schnell, und ihn löst später das Ständchen ab, dessen Ausführung dem Solocello übertragen ist. Es steht im $^{9}/_{16}$ Takt:



Diese drei Melodien sind ähnlich wie in der Ballszene des Don Juan zusammengestellt und bilden in ihren Kombinationen für den Vortrag bedeutende Schwierigkeiten. Bei der ersten Frankfurter Aufführung der Sinfonie mußte, wie Mendelssohn erzählt, Guhr hier dreimal abklopfen.

Der dritte Satz: »Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühl der Zurückbleibenden, Rückkehr der Sieger, Dankgebet« beginnt mit einem Marsch (in *D*). Mit ihm kehren die Krieger auch nach dem Siege zurück. In der Zwischenzeit stimmt die Klarinette in einer sehr sprechenden, beklommenen Weise eine klagende Melodie an: in den Cellis banges Sinnen, das volle Orchester bringt leidenschaftliche Ausbrüche des Schmerzes. In der Ferne hört man ab und zu abgerissene Motive des Marsches. Nach der Rückkehr der Krieger wird als Dankgebet der Ambrosianische Lobgesang: »Herr Gott, Dich loben wir« geblasen, die Violinen umspielen ihn mit jubelnden Figuren.

Der letzte Satz: »Begräbnismusik, Trost in Tränen« überschrieben, wird durch ein Larghetto (F moll *C*) eingeleitet, welches in seiner Form dem Schlusse des vorhergehenden Satzes, dem »Dankgebet« ähnlich ist: Der Choral »Nun lasset uns den Leib begraben«, von den Cellis und den beiden Klarinetten vorgetragen, wird von den andern Instrumenten mit Motiven begleitet. Namentlich die Zwischenspiele, in dumpfen Paukenwirbel gehüllt, sind außerordentlich ergreifend und eindrucksvoll. Nach dieser Trauerszene folgt der Trost in Tränen als Allegretto (F dur $^{3}/_{4}$) mit folgendem Hauptthema:



Es schließt mit dem Quintenmotiv *d g*, welches schon im ersten Satze eine wichtige Stelle im Thema einnimmt. Spohr hat diese ihm in allen Werken sehr liebe Wendung in allen Sätzen dieser Sinfonie untergebracht: Hier erscheint sie wie der bescheidene Hausgeist in einer Ecke versteckt, dort offen im Vordergrunde; vielfach in folgender Form: Immer elegisch, friedvoll und auch an den Stellen des Aufschwungs so maßhaltend, wie es der fromme Grundton der Stimmung verlangt, ist dieser Schlußsatz der »Weihe der Töne« nicht immer verstanden worden. Von der gebräuchlichen Haltung eines Sinfoniefinales weicht er völlig ab; zum Charakter des Tongemäldes, welches mit dem Ausblick auf das Jenseits abschließt, paßt er sehr wohl.

L. Spohr, G dur-Sinfonie Nr. 8.

Spohr hat später nur noch eine rein musikalische Sinfonie geschrieben. Es ist die Nr. 8 (G dur), welche nach der instrumentalen Seite manches Neue und Interessante enthält. Das Scherzo, im Trio mit einem Violinsolo ausgestattet, ist in der Erfindung, welche sich ganz auf das virtuose Element lehnt, der eigenartigste ihrer vier Sätze. In den übrigen Sinfonien blieb er von der »Weihe der Töne« ab beim Prinzip der Programmmusik. Zunächst kam im Jahre 1839 seine »historische Sinfonie im Stile und Geschmack vier verschiedener Zeitalter«. Der erste Satz soll die Periode Händel und Bach oder die Zeit um 1720 veranschaulichen. Er versucht das in einer aus trockenen Sequenzen zusammengebauten Fuge, mit einem Pastorale in der Form des Siciliano ($^{12}/_{8}$ Takt) als Mittelsatz. Der zweite Satz gilt der Periode Haydn-Mozart (1780). Dieser stand Spohr selbst geistig am nächsten, und darum ist wohl dieses Andante der gelungenste Satz der Sinfonie. Auch hier schaut der chromatische Spohr überall hervor: aber er tut nichts,

L. Spohr, Historische Sinfonie.

was seine Modelle entstellt: Einiger Späße und Derbheiten, welche Spohr den beiden Wiener Meistern insinuiert, wären sie fähig gewesen, wenn auch gerade nicht im Andante. Die Beethovensche Periode (1810), als die dritte, ist durch ein Scherzo vertreten, welches mit einem Solo von drei Pauken beginnt. Sie geben das Motiv



Im übrigen schiebt Spohr dem Beethoven einen Eigensinn zu, welcher selbst für diesen über alle Möglichkeit hinausgeht: In einem Satze, der gegen 400 Takte umfaßt, ein einziger thematischer Gedanke von 8 Takten Länge! Wider allen Beethovenschen Brauch bleibt auch das Trio an dieser fixen Idee haften! Noch schlimmer kommt »die allerneueste Periode« (1840), welche den vierten Satz einnimmt, weg: Ein Hexengebräu aus Nonen, Septimen und freien Dissonanzen, winselnden und schmachtenden Vorhalten! So wild ist auch Berlioz nie gewesen, so sehr haben auch die Pacini, Mercadante und Meyerbeer nicht gelärmt, so süßlich und zerflossen waren Rossini und Bellini niemals! Und wer in aller Welt mag zu den ewigen und tollen Gedankensprüngen dieses Satzes gesessen haben! Ist die Historie in den andern Sätzen dieser Sinfonie nur unzulänglich — so wird sie hier zur Parodie, zur härtesten Kritik von Spohrs Beobachtungstalent und seinem Kunstverstand! Nur in Wien, wo man bei der Aufführung bloß die Jahreszahlen angab, die Namen wegließ, wurde diese Sinfonie beifällig und besonders im letzten Satz aufgenommen. Überall sonst blieben die Meinungen mindestens geteilt*).

L. Spohr, »Irdisches und Göttliches im Menschenleben«.

Die nächste Programmsinfonie Spohrs (im Jahre 1842 veröffentlicht) heißt »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« und ist betitelt als »Doppelsinfonie«! Wie dies in der ältern Zeit dann und wann (s. Cannabich) versucht wurde, sind hier wieder einmal zwei Orchester

*) L. Spohr a. a. O. II, 231.

aufgestellt, die sich in der Regel ablösen, hie und da auch vereinen. Das erste Orchester hat nach Art des alten Konzertino im Streichquartett nur einfache Besetzung. Diese Anordnung führt zu einer Reihe schöner Klangwirkungen, deren häufige Wiederkehr allerdings den Endeindruck schwächt. Sie ist ein weiterer Beweis, wie Spohr sich immer etwas Neues ausdachte und in seiner Art auch ins Werk setzte. Die Idee zu dem Doppelorchester erhielt Spohr durch einen Scherz seiner Frau auf der Rückreise vom Musikfest zu Luzern. Sofort war auch die Sinfonie entworfen. Der erste Satz gilt der Kinderwelt. Hier sein Hauptthema:

Allegretto.

Freilich: ein ungetrübtes Glück schildert er nicht; auch ihn drücken chromatische Schmerzen.

Der zweite Satz schildert die Zeit der Leidenschaften. Diese nahen in chromatischen Sechzehntelgängen der Bässe, stören die friedvollen Melodien der Holzbläser und schwellen zu einem Sturm an, der sich in einem Allegro (*C*-Takt) austobt, das in seinem Hauptteil mit Sechzehntelläufen angefüllt ist. Eine Art kräftiger Marschmusik bildet einen Widerpart dagegen.

Der dritte Satz ist überschrieben: Endlicher Sieg des Göttlichen. Ein Presto in $^6/_4$ Takt (Cmoll) beginnt aufgeregt und lenkt dann in freundlich muntere Melodien über. Sie führen zu einem Adagio, welches, pompös instrumentiert, mit einem feierlich gehobenen Gesang einsetzt, und, ähnlich wie der Schlußsatz in der »Weihe der Töne« mild und leise ausklingt.

L. Spohr, »Die Jahreszeiten«

Den Vorwurf zu Spohrs letzter Sinfonie (Nr. 9, Hmoll) bilden »Die Jahreszeiten«. Dieses der musikalischen Kunst viel bietende Thema wird hier in zwei Abteilungen abgehandelt, deren erste den Winter, den Frühling und den Übergang zwischen beiden enthält, die zweite den Sommer und Herbst. Das dichterische, allgemein künstlerische Talent Spohrs und noch mehr sein musikalisches — beide haben sich der reizenden Aufgabe gegenüber sehr

kühl verhalten. Nur der letzte Satz erhebt sich an einzelnen Stellen, mit einer Paraphrase des alten Andréschen Rheinweinliedes (»Bekränzt mit Laub etc.«), über eine mittlere Temperatur.

R. Wagner, C dur-Sinfonie.

Mitten in die Blütezeit Spohrscher Romantik fällt eine Cdur-Sinfonie Richard Wagners, die im Winter 1832/33 im Leipziger Gewandhaus zwar mit Erfolg aufgeführt, aber nur wenig beachtet und erst kurz vor dem Tode des Meisters von den Angehörigen wieder ans Licht gezogen worden ist. Der ersten, Weihnachten 1882 noch von Wagner selbst geleiteten Neuaufführung sind weitere in vielen deutschen Musikstädten gefolgt, und seit die Sinfonie in einer stattlichen Partiturausgabe vorliegt, hat sie alle Anwartschaft darauf, nicht wieder vergessen zu werden. Denn sie hat nicht bloß die Pietätsrücksichten und das biographische Interesse für sich, sondern sie ist auch geschichtlich merkwürdig und drittens eine durchaus ernste Arbeit, der wenigstens in einem Teil Originalität und bleibender Wert zugesprochen werden muß.
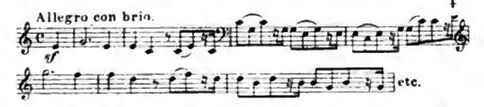
Der geschichtliche Schwerpunkt der Wagnerschen Sinfonie liegt darin, daß der junge Komponist sich um die Romantik der zeitgenössischen Sinfonie nicht kümmert, sondern sich fest und dem altväterischen Schein zum Trotz auf den Boden Beethovenscher Kunst stellt. Von Wagners jugendlicher Beethovenschwärmerei, die er selbst wiederholt humoristisch geschildert hat, gibt namentlich der erste Satz der Sinfonie ein sehr anschauliches Bild: er lehnt direkt an Beethovensche Ideen an und nimmt seine Methode der Satzentwicklung auf. Der Einleitung (Sostenuto e maestoso) dient Beethovens Siebente als Vorbild, jedoch nur für die poetische Tendenz, der Umbildung einer träumerischen zu einer energischen Stimmung, die musikalischen Mitttel sind Wagners Eigentum.

Unter ihnen tritt als Hauptstütze das durch die Instrumente wandernde, ernst alarmierende Motiv:



hervor; es wird von ebenfalls treibenden und aufrichenden Nebenmotiven be-

gleitet und ergänzt, von denen sich namentlich ein Hornruf, der immer höher steigt, wie das erste Lebenszeichen des zukünftigen Wagner ausnimmt. Das Hauptthema des Allegro:



von Cellis, Bratschen und Hörnern begonnen, im fünften Takt vom ganzen Orchester fortgeführt, hat seine Heimat im Finale von Beethovens Fünfter und seinen Gefühlssturm. Diesen sucht aber Wagner durch eine Ablenkung zu überbieten: er schließt im 9. Takte auf *C* und begibt sich mit dem Kopfmotiv in eine Dissonanzenwolke. So bringt gleich der Eingang neben der Anlehnung doch auch viel Selbständigkeit, als ihre bedeutendste Äußerung den großen Klangeffekt, mit dem (bei +) das volle Orchester eintritt. Eine dem spätren Wagner eigne Wendung bringt das zweite, marschartig beginnende Thema:

in dem lang hinaus verschobenen Schluß:

mit dem Doppelschlag. Die hier mitgeteilten Themen sind ebensowenig bedeutend wie der Phantasiegehalt, der aus ihnen im Laufe des Satzes entwickelt wird, insbesondere bleibt der Durchführungsteil, das Probestück für die Beherrschung Beethovenschen Stils, ohne tiefere Wirkung und zwar wegen rhythmischer Monotonie. Der Satz ist eine Anfängerarbeit, aber eine durchaus erfreuliche, einmal durch die Klarheit der Grundidee, die ein großes Hoffen und Wollen mit Zweifeln und epikuräischem Behagen schattiert, zweitens durch den Ernst der Arbeit. Dieser äußert sich am schönsten in den Partien, die von

einem Hauptabschnitt zum andren überleiten; sie sind sämtlich mit Verzicht auf Figurenwerk und sonstiges billiges Material thematisch und motivisch behandelt und können darin noch heute als Muster bezeichnet werden. Außerdem aber überragt die Arbeit im Satze die zeitgenössische Sinfonie noch durch eine starke Kombinationsgabe, welche die Hauptthemen und ihre Teile überraschend und sinnreich verbindet und geistreiche Beziehungen entdeckt und klar macht, die einem gewöhnlichen Auge entgehen. In jeder Beziehung steht dieser Satz turmhoch über der bekannten an Haydn anschließenden Klaviersonate Wagners, die ihm um wenige Jahre vorausgegangen ist. Derjenige Teil der Sinfonie, dessen ungewöhnliche Lebenskraft ernsthaft nicht bestritten werden kann, ist ihr zweiter Satz, ein Andante ma non troppo, un poco maestoso (A moll, 3/4). In diesem Meisterstück hat sich Wagner von Beethoven ganz frei gemacht. Sein durch das Hauptthema:



festgestellter und durch alle Tonregionen und Stärkegrade getragener Balladencharakter weist auf Mendelssohns italienische Sinfonie und auf die Schumannsche in D moll voraus. Die gemeinsame Quelle ist die Norddeutsche Schule der zwanziger Jahre, die im Gegensatz zu den gefühlvollen Wienern und zu Spohr im langsamen Satze gern einen volkstümlichen Erzählerton anschlägt. Das hat Wagner, den Dramatiker, auf ihre Seite gelockt und der Sinfonieliteratur eine der schönsten Orchesterballaden eingebracht, die es gibt. Sie berichtet vielleicht von einem Helden oder einem Heldenstamm, der zur Eroberung auszog und unverrichteter Sache heimkehren mußte, jedenfalls schildert sie — im logischen Anschluß an den ersten Satz — ein fehlgeschlagenes Unternehmen und tut dies ebenso klar als eigen. Das Eigene liegt in dem besonderen Kolorit des ersten Teils des Satzes. Die Bolerorhythmen seines eben angeführten Hauptthemas tragen

die Phantasie nach Spanien und klingen an exotische Stücke an, wie sie der junge Wagner bei C. M. v. Weber gehört haben mochte. Im Programm des Satzes bedeutet dieser Teil den Auszug, er beginnt heimlich, wächst sich voll aus und verschwindet wieder im diminuendo, es ist die Anlage des Lohengrinvorspiels. Der nächste Teil (F dur), den Augenblick des Gelingens bezeichnend, zeigt das Orchester mit Kontrafagott, 3 Posaunen und 4 Hörnern in glänzender Kriegsrüstung, melodisch gleicht er einem Siegesgesang. Dann kommt im dritten Teil Kampf und Umschlag, das warnende Terzenmotiv a c, das den Satz einleitete, dringt vor, und es folgt als letzter Teil die Reprise, bei der die Momente des Glücks — aus dem F dur-Abschnitt — nur kurz und erinnerungsartig berührt werden.

Im dritten Satze (Allegro assai, C dur, $^3/_4$) haben wir wieder den reinsten Beethovenianer mit einem Scherzo vor uns, dessen überschäumendes Kraftgefühl sich fast lieber als in Melodien in Interjektionen und Naturlauten äußert. Als Anweisung auf die im Komponisten steckende Kühnheit und Unbefangenheit der Erfindung steht es besonders hoch. In seiner zweiten Klausel überrascht der Hauptsatz durch ein Seitenthema der Streicher, das rhythmisch an die gleiche Stelle von Schuberts großer C dur-Sinfonie erinnert. Wagner hat das Motiv wahrscheinlich von einer der Schülerreisen nach Prag und Böhmen mitgebracht, bei denen seine Autobiographie mit sichtlichem Gefallen weilt.

Der S c h l u ß s a t z (Allegro molto e vivace, C dur, *C*) ergibt sich einer ähnlich leichten Heiterkeit, wie sie in Beethovens Tripelkonzert herrscht, ist aber durch zahlreiche Momente des Zögerns und Bedenkens einerseits, andererseits des Aufschwungs zu größter Innigkeit und Wärme eigen. Noch entschiedener als der erste, steht dieser letzte Satz mit kleinen Kanons, Imitationen und anderen Formen strenger Kunst unter dem Einfluß der Norddeutschen Schule und bestätigt nochmals den Eindruck, daß Wagner, wenn er dem Gebiete treu geblieben wäre, heute auch als großer Sinfoniker dastünde.

Dazu, daß dieser erste und letzte Versuch bei den Musikfreunden außerhalb Leipzigs, mit Ausnahme von Würzburg*) und Prag, unbeachtet blieb, kann sehr wohl der Umstand beigetragen haben, daß der junge und gänzlich unbekannte Komponist in dem sehr bekannten Darmstädter Kapellmeister J. Carl Wagner einen Namensvetter besaß, dessen nach Mozartscher Observanz angelegte Sinfonien sich durch ungewöhnlich starke Instrumentierung, aber durch nichts weiter auszeichneten und deshalb nicht besonders beliebt waren.

Die sentimentale Richtung der Romantik erreicht in Mendelssohn ihre Spitze, kommt mit ihm ungefähr auf die Stufe, die in der Dichtkunst Lord Byron einnimmt. Der romantische Beiklang, welcher viele Kompositionen Schuberts wehmütig färbt, welcher alle Werke Spohrs wie mit einem Hauche von Sehnsucht überzieht, nimmt bei Mendelssohn einen energischeren Charakter an und äußert sich schwermütig und klagend. Mendelssohn ist eine vielseitigere, beweglichere und reichere Natur als Spohr und wirft häufig jede romantische Fessel ab. Aber die Nachfolger ergriffen die romantische Sentimentalität seiner Werke als Hauptseite seines Wesens.

F. Mendelssohn, A moll-Sinfonie (schottische).

Mendelssohns sinfonisches Hauptwerk ist die A moll-Sinfonie. Sie ist unter dem Beinamen »die schottische« bekannt: die Hauptmelodie des munteren Satzes, welcher in ihr die Stelle des Scherzos einnimmt, soll dem reichen Volksliederschatz Schottlands entstammen. Aber die Beziehungen zwischen dem Werke und seinem Titel sind tiefer: Mendelssohn schreibt, daß ihm die ersten Themen an den Stätten Maria Stuarts kamen**). Die Sinfonie entstammt der künstlerisch reifsten Periode des Komponisten, einem Abschnitt derselben, wo auch die Frische und der Reichtum seiner Phantasie die Höhe jener Jugendtage

---

*) A. Sandberger, R. Wagner in Würzburg (Neue Zeitschrift für Musik 1888).

**) S. Henselt, Die Familie Mendelssohn (5. Aufl.) 1886, I, 225.

behaupteten, in denen die Sommernachtstraum-Ouvertüre entstand. Die »Walpurgisnacht«, die mit dieser Sinfonie zugleich das Licht der Welt erblickte, schickt in dieselbe manche Grüße hinein. Das Werk trägt in den gemischten Stimmungen, welche es wiedergibt, in seiner Hinneigung zum naiv Volkstümlichen die Kennzeichen der Frühromantik. Es ist unter den Werken, welche diese Richtung in Poesie und Kunst hervorgebracht hat, eins der individuellsten und zugleich abgeklärtesten. An neuen, melodisch eindringlichen, eigenen Gedanken reich, besitzt die Sinfonie in der Darstellung den zugänglichen Charakter, welcher den Werken Mendelssohns gemeinsam ist, im hohen Grade. Im Periodenbau herrscht ein Maßhalten und eine Regelmäßigkeit, die uns fast zu groß dünkt und die auch tatsächlich von Anfang an Widerspruch erregt hat. Ein andrer Grund dafür, daß das Werk bei seiner ersten Aufführung (im Jahre 1842) nur einen mäßigen Anklang fand, lag in der Neuerung, daß Mendelssohn die vier Sätze der Sinfonie attacca, d. h. ohne die gewöhnlichen Unterbrechungen auf einander folgen läßt. Diese Anordnung, welche auf einen engern poetischen Zusammenhang der Sätze hinweist, schien die Zuhörer zu ermüden. In der Folgezeit hat sie außer Schumann in seiner Dmoll-Sinfonie kein Komponist adoptiert. In den kleinen Sinfonien der Vor-Haydnschen Periode lassen sich die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen entbehren, nicht aber in den Werken Beethovenschen Stils.

Das Thema der Introduktion der Amoll-Sinfonie
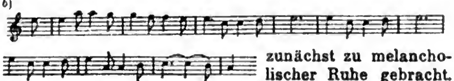


gehört zu den Lieblingsgedanken Mendelssohns: Paulus in der Stunde der Reue, der lebensmüde Elias intonieren diese schwermütige Melodie. In der Schule des Meisters ist sie vielfach variiert worden. Mendelssohn hat das tiefsinnige Introduktionsthema in der Sinfonie noch einige Male benutzt: im Adagio nimmt er einen flüchtigen

Bezug darauf, im ersten Allegro knüpft er direkt an seine vier ersten Noten an. Das Hauptthema lautet:



Die Erregung, welche in dieser Wendung halbverdeckt durchscheint, wird mit dem Schlusse des Hauptgedankens:



zunächst zu melancholischer Ruhe gebracht. Bald aber bricht sie in dem Seitengedanken:



mit den heftigen, kurzen Stößen aus, durch welche sich Mendelssohns Sprache der Leidenschaft von denen anderer Künstler unterscheidet. Das zweite Thema geht mit innigen Tönen
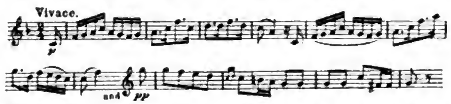


in die klagende tragische Sphäre der Introduktion zurück.

Ein äußerst liebenswürdiger, rührender Nebengedanke, den man ebenso wie den vorausgegangenen Themen die Herkunft vom Lied ansieht, schließt die Themengruppe:

Besonders schön wirkt er, als er gegen den Schluß der Durchführung hin sich unmittelbar neben die wilde Gestalt des oben mit c) bezeichneten Themas stellt. Diese Durchführung ist musikalisch formell vielleicht nicht ganz vollendet, aber ein poetisches Meisterstück, genial in Aufbau und Ausdruck der Stimmung. Dieser Eingang, der Ruhe und Vergessenheit in neuen Träumen sucht, die allmähliche Einführung des Konflikts, der nicht zu

vermeiden war — die wiederholten Versuche abzubrechen —, der endliche Ausgang mit der Trost und Resignation predigenden Melodie der Celli — das wirkt alles mit einer Unmittelbarkeit, wie sie an dieser Stelle in Sinfonien nur selten erreicht wird! Wie ergreifend auch der letzte Abschluß des ganzen Allegro — als nach allen Stürmen die Melodie der Introduktion ihr freudlich bleiches Antlitz wieder zeigt! In seiner harmonischen Mischung von menschlicher Tiefe und Anmut mit freier Dichtersprache würde der Satz allein hinreichen, die Bewunderung zu erklären, welche Mendelssohn bei seinen Zeitgenossen erregte. Es hat jedoch auch nicht an — vorwiegend süddeutschen — Stimmen gefehlt, die den allzu starken Liedcharakter der Mendelssohnschen Sinfoniethemen beanstandeten und in ihm einen Hemmschuh für die Freiheit und Mannigfaltigkeit des Satzbaues, insbesondere eine Gefahr für den Gehalt und die Natürlichkeit der Durchführung sahen.

Auf einem andern Grundcharakter basiert ist der zweite Satz der A moll-Sinfonie, das Vivace. Von dem phantastischen Elemente, welches Mendelssohn für seine Scherzi bevorzugt, hat es nichts. Es ist ein künstlerisch vollendetes Genrebild pastoraler Natur, welches uns nur bedauern läßt, daß Mendelssohn dieses Gebiet so selten betreten hat. Die Themen, welche in teilweise strengerer Arbeit durchgeführt werden, sind folgende:

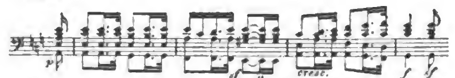


Einen das Trio vertretenden Mittelsatz hat das Vivace nicht, aber eine kleine Einleitung von wenigen Takten, in der fröhliche Signale auf das bevorstehende lustige Treiben hinweisen. Auch das Adagio beginnt mit einer kurzen Einleitung, die den Zusammenhang mit der Introduktion mit einigen, allerdings sehr feinen Strichen her-

stellt. Das Hauptthema hat in seiner ersten Hälfte folgende Gestalt:

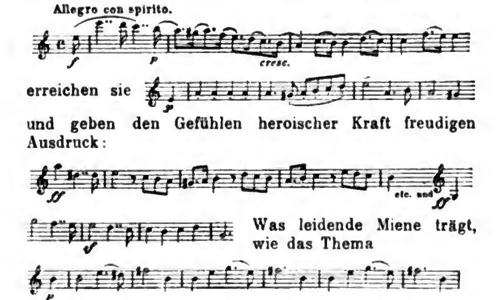


Unmittelbar nachdem es abgeschlossen, tritt das zweite Thema:



ein, fremdartig und feierlich wie Hamlets Geist. Im ganzen weitern Verlauf des Satzes geht es mit dem andern, von dem die Celli bevorzugten Besitz ergreifen, keine nähere Verbindung ein, sondern stellt sich ihm nur, immer wieder überraschend, wie mahnend und warnend, entgegen. Diese ungewöhnliche Disposition der Themen gibt dem Satze einen dramatischen Charakter.

In dem letzten Satz verschwindet das romantische Kolorit einigermaßen. Die Themen stürmen einer behaglichen Sphäre zu



erreichen sie

und geben den Gefühlen heroischer Kraft freudigen Ausdruck:

Was leidende Miene trägt, wie das Thema

das rücken liegende Stimmen, Orgelpunkte und andere Hülfsmittel der Instrumentation und der Harmonie in eine verklärende Ferne.

Die hier angeführten Themen gehören dem ersten, dem Hauptteile des Schlußsatzes zu. Mendelssohn nennt diesen ersten im *C*-Takt geschriebenen Teil Allegro *guerriero* — und bietet damit der Erklärungskunst einen verlockenden Stoff. Der zweite, kürzere Teil des Finale besteht aus einem Satze im $^6/_8$ Takte, in dessen Hauptmotiv: das schottische Element der Sinfonie noch einmal zu entschiedenster Geltung kommt. Diese Wendung bildet in der Melodik der schottischen Volksmusik eine stereotype Schlußformel. Bekanntlich fehlt der schottischen Skala die Septime.
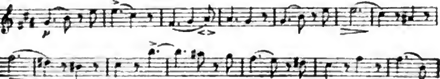
F. Mendelssohn, A dur-Sinfonie (italienische).

Der schottischen Sinfonie steht unter den andern Sinfonien Mendelssohns die vierte (Op. 90), die A dur-Sinfonie, an Popularität am nächsten. Sie heißt die italienische und gilt als die künstlerische Frucht der längeren italienischen Reise, welche der junge Mendelssohn im Jahre 1830 unternahm. Direkt erkennbare südliche Elemente bringt die Sinfonie in ihrem Schlußsatze: einer ausgelassenen, bacchantisch lustigen Szene, welcher eine neapolitanische Tanzform, der wilde Saltarello, zu Grunde liegt. In den andern Sätzen sind Beziehungen zum Süden nicht nachzuweisen. Der erste Satz mit seinem heiteren Grundton hat gleichwohl zu vielen schwärmerischen Parallelen mit dem »ewig blauen Himmel des Landes, wo die Zitronen blühen« Veranlassung gegeben. Es herrscht in ihm eine kräftig glückliche Phantasie, die wohl an die Stimmung eines Jünglings denken läßt, der fröhlich und jubelnd hinauszieht in die schöne Welt. Das erste Thema, welches ohne Einleitung einsetzt:

Allegro vivace.



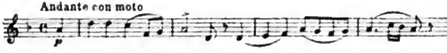
beginnt kräftig, ungeduldig; das zweite:



ist ruhiger, hat etwas vom sentimental romantischen Element; aber ein freudiger Schwung lebt auch in ihm.

In der Durchführung tritt ein neuer dritter Gedanke auf: welcher dann auch in den Schlußteil des ersten Satzes aufgenommen wird.

Der zweite Satz (Andante con moto, D moll) beginnt als schwermütige Ballade mit folgendem Hauptthema, zunächst von Bratschen, Klarinette und Fagott vorgetragen:



dem dann ein freundlicher Gesang entgegentritt:



Diese anheimelnde Begegnungsszene wiederholt sich mit kleinen Intermezzos einige Male: Die trauernde Gestalt hat das letzte Wort, und wie mit leisen Seufzern verschwindet der Satz in die umwölkte Ferne. Sind in diesem langsamen Satze schon nordische Anklänge nicht zu verkennen, so tritt in dem folgenden Satze, einem $^3/_4$ Takt ohne weitere Gattungsbezeichnung, das deutsche Element mit der größten Bestimmtheit vor.

Der Hauptsatz dieses traulichen Stückes knüpft mit seinem Ländlerthema:



an die gemütlichsten Bilder an, welche die Wiener Meister von deutscher Fröhlichkeit und Geselligkeit entworfen haben. In dem Mittelteil dieses Satzes lebt die Romantik unsrer Wälder in der Seele des jungen Mendelssohn auf: C. M. v. Weber, die musikalische Jugendliebe Mendelssohns, scheint vor seine Phantasie zu treten, und in dessen Hornklängen spricht der junge Tondichter einige der herrlichsten Zeilen seiner italienischen Sinfonie.

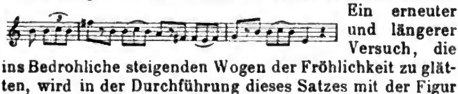
Der letzte Satz, mit einem fanatischen Unisono seinen unbändigen Charakter ankündend, bringt als erstes Thema folgende unverkennbare Volksmelodie:



Es zieht in einer langen Entwicklung auf, durchstreift die Nuancen seelischen Ausdrucks von der zarten Anmut bis zum wilden Toben und bringt alle Kräfte des Orchesters, die Solisten und die Massen in immer heftigere Aktion. Dem Aufmarsch dieses Hauptthema folgt eine Nachhut aus derben Elementen, aus stampfenden und pochenden Figuren, wie:



— eine Reminiszenz an die Rüpelszene des »Sommernachtstraums« — gebildet. Die weicheren und feineren Geister haben in den Kreisen dieses Satzes nur einen bescheidenen Platz. Das zweite Thema, in dem ein leises Zitat an die Durchführung des ersten Satzes, gleichsam wie an den Anfang der Reise erinnert, sucht sie einzuführen:



Ein erneuter und längerer Versuch, die ins Bedrohliche steigenden Wogen der Fröhlichkeit zu glätten, wird in der Durchführung dieses Satzes mit der Figur

unternommen. Wie der erste Satz der A dur-Sinfonie manches aus der Notturnosphäre, so bringt dieser letztere außer der schon angeführten Stelle noch weitere wörtliche Einzelheiten aus den grotesken Partien der Sommernachtstraummusik, speziell aus der Ouvertüre.

Die italienische Sinfonie ist als Nr. 4 erst nach dem Tode des Komponisten veröffentlicht worden; der Entstehungszeit nach geht sie der schottischen um mehrere Jahre voran: sie wurde von Mendelssohn zuerst im Jahre 1833 in der Philharmonischen Gesellschaft zu London aufgeführt. Zwischen diesen beiden Hauptsinfonien Mendelssohns liegt sein »Lobgesang«, den er als »Sinfoniekantate nach Worten der heiligen Schrift« bezeichnet. Die Mischung von Sinfonie und Kantate, wie sie in diesem Werke sich zeigt, ist älter als Beethoven und seine neunte Sinfonie. Die eigentümliche Anlage dieses Lobgesangs ist jedoch mit Berufung auf ältere Vorlagen noch nicht recht zu verstehen. Während die schottische und die italienische Sinfonie ziemlich langsam reiften, entstand diese Sinfoniekantate als rasche Gelegenheitsarbeit zum Leipziger Gutenbergfest des Jahres 1840. Für die Instrumentalsätze benutzte Mendelssohn eine seiner Zeit für London geschriebene Jugendsinfonie, deren Charakter sich der Idee der gewünschten Festmusik ohne Gewalt anpassen ließ: Zu der Dankfeier, welche einem der wichtigsten Kulturereignisse, einem Wendepunkt in der Geschichte der Menschheit galt, soll die ganze Tonkunst beisteuern. Voran schreiten die spielenden Massen. Sie loben den Herrn (im ersten Satze) mit Posaunen: Dann lobt man ihn mit Psalter und Harfen, in einem »feinen Ton«. Dieser feine Ton ist der Kern des ersten Teils des Allegretto der Sinfonie (G moll, $^6/_8$); seinen Ausgang bildet eine Choralparaphrase. Dem dritten Satze, dem Adagio (D dur, $^2/_4$), dem frommsten und ehrfurchtsvollsten Teile der Sinfonie,

F. Mendelssohn, »Lobgesang« (Sinfoniekantate).

scheint der Gedanke zu Grunde zu liegen: »Betet an den Herrn in seinem heiligen Schmucke«. Er bildet den Schluß des Sinfonieteils im Lobgesang. Nun setzt die Kantate ein. In ihrem ersten Chor sucht sie die Verbindung mit dem Vorausgehenden, indem sie das oben angegebene Thema des ersten Sinfoniesatzes zu den Worten »Alles was Odem hat, lobet den Herrn« aufnimmt. Der Höhepunkt dieser Kantate ist das dramatische Rezitativ des Tenors: »Hüter, ist die Nacht bald um?«

F. Mendelssohn, Reformationssinfonie.

Weniger bekannt, im Drucke erst seit dem Jahre 1868 vorliegend, ist Mendelssohns »Reformationssinfonie«. Das Werk ist interessant als ein halb deklarierter Beitrag Mendelssohns zur Programmusik. Auf die Reformation selbst nimmt es den klarsten Bezug im letzten Satz, dessen Mittelpunkt der Choral »Eine feste Burg« bildet. Um ihn herum treten noch kriegerische Liedweisen, die den Charakter der Volkslieder des Mittelalters tragen. Der religiösen, ernsten Seite der Reformation selbst, ihrer streitbaren Natur, ihrer Freudigkeit am Kampfe, ihrer Festigkeit im Glauben und im Gottvertrauen ist der erste Satz gewidmet. Mit einer gewissen Starrheit und Unbeugsamkeit hält er ein kurzes Motiv fest:

Allegro.

das von der Einleitung bis zum Schlusse, wie der feste Wächterruf in der Nacht, den Satz durchschallt. Wie das Kleinod, dem das Mühen gilt, ist die Melodie des Lutherischen Amen (das sogenannte »Dresdner Amen«, das auch Wagner in seinem Parsifal aufgenommen hat):

in die erste Abteilung der Sinfonie hineingestellt. Der Zeit der Reformation gilt der zweite Satz, ein Allegro vivace, die musikalische Verkörperung einfachen, altväterisch schlichten und kräftigen Frohsinns. Seine Melodie erscheint als metrische Umbildung des zweiten Thema im Vivace der schottischen Sinfonie. Das Trio besitzt Weihnachtsklang. Das Andante hat nach der Kürze des

Umfangs und nach seiner erregten Haltung Ähnlichkeit mit einem Rezitativ.

Im melodischen Stile weicht die Reformationssinfonie von den drei vorhergenannten Werken ab. Nichts von den weichen Sext- und Terzvorhalten, welche in den Weisen der mittleren Periode immer wiederkehren, und wenig von der Rücksicht auf das Violinmäßige, welche in der Motivbildung der andern Orchesterwerke häufig in den Vordergrund tritt. Es geht ein herber, aber charaktervoller Zug durch die Melodik der Reformationssinfonie, der allein dazu berechtigen würde, diese Komposition der Jugendzeit Mendelssohns zuzuweisen. Sie teilt ihn mit seiner ersten Sinfonie, der in Cmoll. Diese ist (als Opus 11) der Philharmonischen Gesellschaft in London gewidmet, vor längerer Zeit schon durch Schlesinger in einer gestochenen Ausgabe veröffentlicht, aber für Aufführungen so gut wie nicht benutzt worden. Der Stoff, welchen sie der Vergleichung und der biographischen Betrachtung bietet, ist nicht unbeträchttich. Im Stile steht sie auf dem Boden der »Hochzeit des Camacho«, der »Heimkehr aus der Fremde« und läßt gar nichts von der eigentümlich phantastischen und reich beweglichen Natur des Komponisten der Sommernachtstraummusik ahnen. In den Gedanken folgt sie namentlich der Führung Beethovens; der erste Satz knüpft direkt an Ideen des Gdur-Konzerts, der Koriolanouvertüre und der Waldsteinsonate dieses großen Vorbildes an. Trotz dieser Unselbständigkeit ist aber das Werk wegen der Kraft, Frische, Knappheit und der Entschiedenheit, mit der es sich auf gedanklich Wichtiges richtet, sehr erfreulich und besitzt Lebensfähigkeit.

F. Mendelssohn, Cmoll-Sinfonie.

Die naive Richtung der Romantik tritt mit der phantastischen ziemlich gleichzeitig in die Musik herein. Ihre ersten Vertreter, unter welchen wir den liebenswürdigen, lyrisch schwungvollen F. E. Fesca (vier Sinfonien 1817 bis 23) nennen, gehören noch dem Stilbereiche der Norddeutschen Schule an. Ihr Hauptmeister ward R. Schumann. In der großen Reihe hoher Dichtergaben, deren

Vereinigung Schumanns Individualität imposant macht, sticht sein naiver Zug besonders hervor. Mit ihm vertritt er in der Sinfonie kräftiger, als es vor ihm geschehen, jenen Rousseauschen Zug zur Natur und Einfachheit, dessen Aufleben den gesundesten Teil der romantischen Bewegung bildet, denselben Zug, welcher unsere Dichter zum Volkslied zurückführte und unsere Maler, Ludwig Richter voran, den großen Schatz von Poesie neu entdecken ließ, der sich dem sinnigen Auge in der Alltäglichkeit des heimischen Lebens und im eigenen Lande auftat. Der jugendliche Ton, die große Dosis ungezwungener Natürlichkeit ist es in erster Linie, durch welche Schumanns Musik ihre erfreuende und erfrischende Macht übt. Diesen inneren Eigenschaften verdankt sie auch viele von ihren eigentümlichen formellen Elementen: die Figuren und Gesang ineinanderziehende Themenbildung, die aphoristischen und versteckten Melodien, die jetzt ungeniert losen, jetzt seltsam verketteten Rhythmen, die Naturlauten gleichenden Dissonanzen und alle die neuen Elementarbildungen, durch welche Schumanns Schöpfungen für die weitere Entwicklung der Tonkunst von großer Bedeutung geworden sind.

In die Reihe der Sinfoniker trat Schumann ungefähr ein Jahr bevor Mendelssohns »schottische Sinfonie« erschien.

Die echten Romantiker pflegen ihr Bestes gleich beim Anfang zu geben. Schumanns sinfonischer Erstling war die Sinfonie in Bdur (Op. 38), eine seiner schönsten Tondichtungen und dasjenige Werk, welches seinem Namen mit einem Schlage die historischen Würden erwarb. Die Bdur-Sinfonie hält sich an die bekannten Hauptformen der Gattung und bewegt sich im wesentlichen in vertrauten und jedem Menschen naheliegenden und lieben Ideenkreisen — aber Schumann behandelt Idee wie Form mit ungewöhnlicher Freiheit und Kühnheit. Ja in der kurzen ungenierten Ausdrucksweise, welche er in einzelnen Sätzen entwickelt, liegt eine Originalität, die nicht bloß vor 70 Jahren neu und befremdend wirkte, sondern

sie würde auch heute noch diskutabel sein, wenn nicht der Grund einer fortreißenden Natürlichkeit und einer mächtigen Phantasie, auf denen sie ruht, zu stark durchleuchtete. Schumann selbst nennt in einem Briefe an Griepenkerl seine B dur-Sinfonie »in feuriger Stunde geboren« und nahm es seinem Freunde Wenzel sehr übel, als dieser (in der Leipziger Zeitung) bei Beurteilung des Werkes von Hoffnungen für die Zukunft gesprochen hatte*). Sie war in der kurzen Zeit von vier Tagen im Entwurf fertig.

R. Schumann, B dur-Sinfonie.

Die poetische Idee der Sinfonie soll**) mit dem Gedichte »Du Geist der Wolke trüb und schwer« von Adolf Böttiger in Beziehung stehen. Die Worte »Im Tale zieht der Frühling auf« leiteten den Komponisten, der das Werk mehrmals seine »Frühlingssinfonie« genannt hat.

Dunklen Bildern und Ideen gibt Schumann in ihr, die den Stempel einer glücklichen Zeit überall trägt, nur soweit Raum, als es das Gesetz des Gegensatzes, das Lebenselement der Sonaten- und Sinfonieform, fordert.

Die Einleitung stellt zuerst diesen Gegensatz hin. Feierlich und ernst, auch etwas drohend, erhebt sie sich in ihrer ersten Hälfte und bringt in lapidarer Form

Andante un poco maestoso.

das Motiv voraus, welches in dem Gefüge des ersten Satzes die Hauptstütze bildet***). Klagende Weisen tauchen in den Holzbläsern auf, schwer und kurz schlagen die Massen mit Akkorden drein. Da mit einem Male, mit einem Ruck in der Harmonie, kommt Flötenklang: der Horizont hellt sich auf; in den

*) G. F. Jansen: R. Schumanns Briefe. Neue Folge (Leipzig 1886), S. 175.

**) Nach einem auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Widmungsblatt Schumanns an den Dichter.

***) Nach des Komponisten erster Intention hieß das Motiv gab aber auf den damals nur für Naturtöne eingerichteten Hörnern einen komischen Effekt.

Geigen beginnt es zu rauschen, und in einem großen, mächtigen Zug geht es über in das kräftige, frische Leben des Allegro:



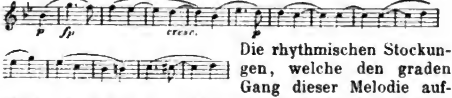
So lautet das Hauptthema — für den ersten Satz einer Sinfonie eine ungewöhnlich leicht gefügte, fast wunderliche Erscheinung, die in ihrer Naivität dem Geiste Haydns und älterer Meister nahesteht. Auch das zweite Thema ist in seiner Bildung ungewöhnlich:

Es gleicht mehr einer Kette von Naturlauten als einem künstlerisch gestalteten Gesang. Was sonst noch an Melodie in der Themengruppe vorkommt, das reduziert sich auf Skalenmotive und auf kurze und kecke Andeutungen. Neben diesen anspruchslosen und bagatellartigen Ideen stehen aber Perioden, in welchen sich die Harmonie in dem großen Stile Beethovens aufbaut, kühn, sicher und leicht gestaltet. Alles ist vom Leben getragen, und eine mächtig drängende Stimmung verrät die ungewöhnliche Künstlernatur, die auch aus Kleinigkeiten Bedeutendes bildet. Die etwas schwächere Durchführung nimmt einen doppelten Anlauf. Das erste Mal geht der Weg über die beiden ersten Takte des Hauptthemas. Ihren dunklen Kombinationen fügt der Komponist nach dem Muster von Beethovens dritter und vierter Sinfonie noch eine neue, unbestimmt suchende Melodie bei:
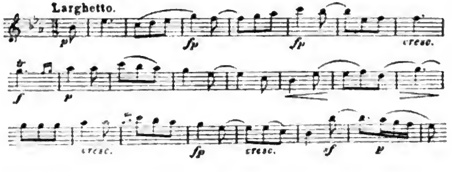


Auf der Höhe angekommen, erhebt die Flöte ihre Stimme und jubiliert wie eine Lerche mit der losen Sechzehntelfigur, welche die zweite Hälfte des Hauptthemas

bildet. Das Triangel klingt romantisch drein. Beim zweiten Male geht der Weg über ein Nebenmotiv und führt unmittelbar in den dritten Teil des Satzes über. Die Stelle, wo das Hauptthema in den breiten Rhythmen der Einleitung von Trompeten und Hörnern getragen und mit dem vollsten Glanze des Orchesters wieder eintritt, ist eine der herrlichsten in allen Sinfonien! Die Reprise ist sehr kurz gehalten, der zweite Teil des Hauptthemas sogar übergangen. Dafür fügt der Komponist eine breite Coda an, die sehr viel Neues bringt. Besonders schön und innig berührt uns nach den stürmischen und hastigen Anläufen, mit denen sie beginnt, der fromme und ruhige Gesang



Die rhythmischen Stockungen, welche den graden Gang dieser Melodie aufhalten, sind eine Liebhaberei Schumanns. Aus ihr entwickelte sich mit der Zeit mehr und mehr eine erschwerende und störende Manier.

Der zweite Satz (Larghetto, Esdur, $^3/_8$) erscheint durch die letzt angeführte Episode in der Coda des ersten Allegro ideell vorbereitet. Er redet die Sprache eines Herzens, das leise zagt, bittet und vertraut. Ein tief religiöser Zug lebt darin. In Geist und Form dieses Larghetto ist viel Beethovensches, namentlich in den Übergangsgruppen. Als Hauptthema dient dem Satze folgende Melodie:



Die Ausweichungen ihrer ersten Takte sind ganz Schumanns Eigen. In der kurzen Gruppe, welche der Repetition des Themas durch die Celli (in *B*) vorausgeht, tritt ein Beethovensches Motiv (Andante der fünften Sinfonie) hervor. Der Gegensatz zum Hauptthema besteht aus einer knappen Partie, in welcher das Motiv durch die Instrumente wandert. Auch in diesem Satze bringt der Schluß etwas ganz Neues, wieder einen Hinweis auf den folgenden Satz: Wir hören ins Feierliche übertragen den Anfang des Scherzo von einem aus der Ferne herübertönenden Posaunenchor. Wie mit einer stummen, tiefsinnigen Frage klingt das Larghetto aus, und unmittelbar, ohne eigentliche Pause, schließt sich das Scherzo mit seinem energischen Thema an:



Der zweite Teil des Hauptsatzes ist ungewöhnlich knapp gehalten. Eingeleitet wird er durch eine selbständige, liebenswürdige Idee



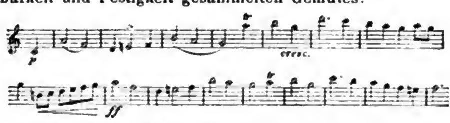
Dem finstren Tone, der den eigentlichen Scherzosatz beherrscht, stellt Schumann zwei Trios gegenüber, auch hierin ungewöhnlich und, für seine Zeit wenigstens, neuernd. Von beiden ist das erste namentlich von großer, von unerhörter Originalität: ein Wiegen auf weichem Rhythmus, ein Klingen und Grüßen lieblicher Akkorde, das aus der Ferne näher und näher kommt und wie die starke Melodie der Winde anschwillt! Für die rhythmische Grundidee dieses Trio liegen in Beethovens erster, für die Mystik seines Klanges in desselben Komponisten neunter Sin-

fonie Vorbilder vor. Ein kleines, munteres Motiv bildet den Abschluß der wunderbaren Partie. Das zweite Trio entwickelt eine harmlose, jugendliche Fidelität auf Grund eines altbekannten Allerweltsthema: es gehört also mit unter die in alter Zeit so beliebten Solmisationsscherze. Das erste Trio wird am Schlusse des Scherzo noch einmal zitiert, es erscheint mit innigen, sehnenden Blicken und verschwindet mit einem Seufzer. Das Finale der Sinfonie ist aus Heiterkeit und Kraft gemischt. Es dreht sich wie das Hauptthema des ersten Satzes in vergnügter Stimmung in originellen, anmutig possierlichen Wendungen

Allegro animato

(erstes Thema) und führt wunderliche Dialoge, in welchen den ausgezeichnet gelaunten Bläsern von den Geigen unwirsch und barsch geantwortet wird

Aus dieser eigenartig klingenden Stelle entwickelt sich dann das eigentliche zweite Thema des Finale, der Ausdruck eines in Ruhe, Dankbarkeit und Festigkeit gesammelten Gemütes:



Unter den vielen Zügen des Humors, die sich in diesem Finale finden, sei namentlich auf die Stellen aufmerksam

gemacht, wo sich die Bässe mit den Cellis und Bratschen des Motivs bemächtigt haben.

Der Entstehungszeit nach liegt die vierte Sinfonie Schumanns (Op. 120) nicht weit von der ersten. Sie wurde im Jahre 1841 als Nr. 2 aufgeführt und erhielt später im wesentlichen nur eine neue, für geringe Orchester berechnete Instrumentierung, einen viel dickeren und plumperen Rock, der viel von der Grazie und den Farbenreizen des ursprünglichen, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Entwurfs verdeckt. Im Kunstwert der Bdur-Sinfonie mindestens gleich, wenn nicht überlegen, und ihr auch im Charakter nahe verwandt, bildet Schumanns Dmoll-Sinfonie in der Geschichte der Sinfonieform ein wichtiges Dokument. Wir denken hierbei weniger daran, daß in ihr genau wie in Mendelssohns Amoll-Sinfonie die vier Sätze des Werkes ohne Unterbrechung aufeinander folgen, also gleichsam einen einzigen großen Satz bilden sollen, als vielmehr an die von Schumann ältern Vorgängern glücklich nachgebildeten Versuche, die einzelnen Sätze in einen engeren materiellen Zusammenhang zu bringen und dem ganzen Werke eine strengere Einheit zu geben: Die Introduktion ist mit der Romanze, der letzte Satz mit dem ersten durch Gemeinsamkeit und Verwandtschaft der Themen verknüpft. Aber auch innerhalb der einzelnen Sätze, namentlich im ersten, zeigt der formelle Aufbau gelungene Neuerungen von Bedeutung. Angesichts der Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher sie vollzogen sind, kann man nur erstaunt sein, daß vormals und neuerdings wieder die Frage aufgeworfen werden konnte, ob Schumann der großen Form völlig Herr gewesen sei.

R. Schumann, D moll-Sinfonie.

Das Thema, mit welchem nach einer etwas schwermütigen Introduktion das erste Allegro einsetzt, ist folgendes:

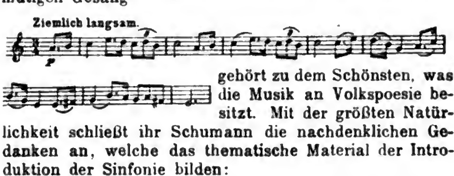


allerdings formell eine bloße Figur, aber eine Figur voll Charakter, aus der eine starke Erregung spricht. Es ist höchst meisterlich, wie Schumann dieses schwierige Thema handhabt, jetzt zum Ausdruck trotzig stürmender Kraft, jetzt des Zweifels gebraucht und dann mit ihm in freudige Regionen einlenkt. In keinem Takte läßt er es aus der Hand. Ob als Hauptglied, ob als Arabeske, immer ist es da und beherrscht die ganze Themengruppe, so daß, obgleich alles singt und lebt, ein zweiter ebenbürtiger Hauptgedanke in dieser nicht aufkommt. Um so üppiger blühen die neuen Ideen im Durchführungsteile. Da ist zunächst, ähnlich wie in Schuberts großer C dur-Sinfonie, ein geheimnisvolles Motiv der Posaunen welches sich mit den Umbildungen der Hauptfigur verbindet; da ist ferner die feierliche, prächtige, mit Fermaten gekrönte Gruppe, deren Thema: später die Spitze und den Kern des Finale der Sinfonie bildet, da ist vor allem die schöne, zarte, echt Schumannsche Gestalt, die, noch post festum eintreffend, den Platz und die Bedeutung eines zweiten Thema in dem Satze erhält:



In der dem Komponisten eigenen Weise ist auch diese Melodie an verschiedene Instrumente verteilt. Der Vortrag dieses ersten Satzes gehört, obwohl er technisch verhältnismäßig leicht ist, zu den schwierigsten Aufgaben, die an Dirigenten und Orchester gestellt werden können. Die Schwierigkeit liegt in dem unaufhörlichen, je nach vier oder zwei Takten erfolgenden Wechsel von Stimmung und Motiven. In ihm sind der Vult und der Walt Jean Pauls noch viel entschiedener, anspruchsvoller und temperamentvoller verkörpert, als im Florestan und Eusebius der Davidsbündler. Diese humoristische Gegensätzlichkeit verlangt eine äußerst elastische Tempoführung.

Aus der freudigen Sphäre, in welche der schwungvolle feurige Schluß des ersten Satzes versetzt, ruft uns der Einsatz des folgenden dämonisch ab. Ohne Zweifel hat dieser akzentuierte D moll-Akkord, den die Bläser wie einen Schmerzensruf ausstoßen, mit dem bekannten Quartsextakkord, welcher das Allegretto in Beethovens siebenter Sinfonie einleitet, eine geistige Verwandschaft. Aber bei Schumann wird die Wirkung des elementaren Mittels dadurch verschärft, daß die Zwischenpause der beiden Sätze wegfällt. Es ist wie ein Regenschauer bei blauem Himmel! Die Romanze mit ihrem edel wehmütigen Gesang

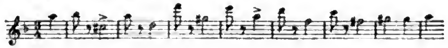


gehört zu dem Schönsten, was die Musik an Volkspoesie besitzt. Mit der größten Natürlichkeit schließt ihr Schumann die nachdenklichen Gedanken an, welche das thematische Material der Introduktion der Sinfonie bilden:



Die klagende Melodie hat sie geweckt. Eine außerordentlich liebenswürdige Idee des Komponisten aber ist es, aus ihnen den freundlichen, sonnigen D dur-Satz zu entwickeln, welcher die Mitte des kleinen Tonbildes einnimmt. Zu der Schönheit der Zeichnung und der Intention kommt hier auch noch der warme, milde Klang, den die Celli der Melodie geben, und der Reiz, den der zierliche Schmuck der Solovioline darüber gießt.

Das Scherzo hat einen kräftigen Humor, am Schluß des Hauptthemas



spricht der Übermut der Jugendkraft, der Schumanns beste Komposition kennzeichnet. Aus dem Grundmotiv des Hauptthemas: bildet der zweite Satz zärtliche und innige Varianten. Das weiche, träumerisch sinnige Trio, mit seiner sanft dahingleitenden Melodie:



kehrt nach der Wiederholung des Hauptsatzes zurück. In seine einfache Herzlichkeit mischen sich schmerzliche Töne. Es nimmt einen langen Abschied und klingt dann noch wie aus weiter Ferne, wie in Traumesschatten an. Als es ganz still geworden, intonieren die ersten Violinen wieder das Sechzehntelmotiv des ersten Allegro in der Form eines schüchternen Vorschlags: Die Posaunen und Hörner sind vor der Hand noch anderer Meinung und wollen bei der ernsten Weise bleiben. Die Mehrheit entscheidet aber zu Gunsten der Violinen, die Holzbläser gehen mit ihrem Antrag sogar noch weiter und stellen Motive auf, die dem freudigen Gezwitscher der Vögel zu gleichen scheinen: So wird der heitere Charakter des letzten Satzes festgestellt. Diese 16 langsamen Takte, welche den Übergang vom Scherzo zum Finale bilden, enthalten einen Reichtum von Phantasie und von musikalischen Ideen, welcher für eine eigene neue Komposition ausreichen würde. Das Hauptthema des Finale ist uns aus der Durchführung des ersten Satzes bekannt: Mit der Entschiedenheit, die der Grundstimmung des Finale entspricht, rückt es sofort im dritten Takte nach C dur. Die Bässe in ihrem schwerfälligen Geiste halten noch eine ganze Weile an der Sechzehntelfigur fest. Das Finale hat

seine schwülen Momente: Sie finden sich in dem Motive welches oft durch das Orchester fährt, namentlich aber am Eingang der Durchführung, wo dem über das Hauptthema gebildeten Fugato ganz eigentümliche Dissonanzen — in ihrem besonderen, schrillen Klange eine eigenste Erfindung Schumanns — vorhergehen. Aber immer folgen diesen flüchtigen Trübungen Partien von vollendeter Anmut. Das zweite Thema ist ihr Hauptträger:



in seiner Mischung von Grazie, Kaprize und jugendlich fröhlicher Naivität ein echter Schumann. Es geht in eine Periode von kühnem harmonischem Aufbau über, in der die Kraft aufbraust. Der Posaunenklang kennzeichnet sie. Nach Beendigung der Reprise lenkt der Satz noch einmal auf ein ruhigeres Gebiet über, mit einem unerwarteten neuen Thema freundlich fragenden Charakters:



Um so stürmischer bricht dann der jubelnde Schluß ein. Er hat die Form einer Stretta, frei nach italienischen Mustern! Das letzte Presto hat noch nie seine Wirkung verfehlt.

R. Schumann, Ouvertüre, Scherzo, Finale.

Mit seiner D moll-Sinfonie zugleich brachte Schumann eine zweite kleine Sinfonie, eine Art Suite in drei Sätzen, zur ersten Aufführung, die unter dem Titel »Ouvertüre, Scherzo und Finale« als Op. 52 veröffentlicht wurde. Auch diese Sinfoniette zählt, nach der Häufigkeit der Aufführungen zu schließen, unter Schumanns beliebteste Kompositionen und hat den Schülern dieses Meisters besonders oft als Modell gedient. Was sie so anziehend und wirkungsvoll macht, ist der stark ausgeprägte Ton ritterlich phantastischer Romantik. Darin und in der ganzen Richtung der Phantasie erscheint sie als das Seitenstück zu den vierhändigen Märchenbildern. Man könnte ihr eine neuere oder älterere »Aventiure« unterlegen. Es lebt in ihr ein weltfahrender, abenteuerlicher und munterer Sinn



Sie erzählt von Lieben und Sehnen

und auch von Fehden und wehrsamen Streichen:
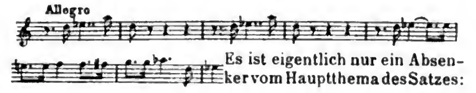


Nicht ohne Bedeutung ist es, daß Schumann am Eingang des Werkes so deutlich den Geist Cherubinis, des Komponisten der »Abenceragen«, vorbeiziehen läßt. Auch Webers romantische Harmonien klingen in der Ouvertüre durch. Musikalische Erfindungen bietet die kleine Sinfonie von eigenster und reizendster Art; in der Ausführung steht sie jedoch hinter den beiden Sinfonien in *B* und *D* beträchtlich zurück. Die Ungezwungenheit des Komponisten artet hier vielfach in Lässigkeit und Breite aus; ja der letzte Satz trägt in den Mendelssohnschen Zitaten und in dem eigensinnigen Beharren an alltäglichen Einfällen, in der Monotonie des Rhythmus und Metrums die unverkennbaren Spuren einer versagenden Phantasie.

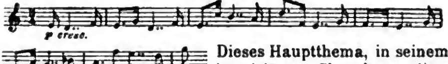
R. Schumann, C dur-Sinfonie.

Auf einem andern Boden als diese drei Werke steht Schumanns C dur-Sinfonie, die (als Op. 61) in der Veröffentlichung der in D moll vorausging und bekanntlich die zweite genannt wird, aber nach der Entstehungszeit und nach der ersten Aufführung Schumanns dritte Sinfonie ist. In dieser Sinfnnie hat Schumann hohe pathetische Intentionen verfolgt. Das Motiv: Sostenuto. *pp* welches die Trompeten und Hörner an den Eingang der

feierlich sinnenden Introduktion hinstellen, durchzieht, mit Ausnahme des Adagio, alle Sätze des Werkes wie ein geheimnisvolles Geisterwort und bietet uns die Richtschnur für den außergewöhnlichen Flug, welchen Schumanns Phantasie in dieser Tondichtung zu nehmen gedachte. Es handelte sich hier für den Komponisten um die großen Leidenschaften und die höchsten Ideen einer Menschenseele, um Faustsche Probleme: um den Weiterbau auf jenem grausig schönen Terrain, auf welchem die neunte Sinfonie steht. Es geschah auf Grund dieser zweiten Sinfonie namentlich, daß Schumann von einer Anzahl treu ergebener Verehrer als der »Erbe Beethovens« proklamiert wurde. Wir wissen, was Schumann mit diesem größten Tondichter des Jahrhunderts gemeinsam hat, und stellen die zweite Sinfonie um ihrer Intention willen sehr hoch — aber wir glauben doch, daß es eine Irrlehre ist, sie als die Hauptsinfonie ihres Autors zu erklären. Sie ist sowohl in dem Werte der musikalischen Grundideen selbst als in ihrer Behandlung ungleich; sie mischt Perlen und Sand und steht an Frische und Natürlichkeit der Gestaltungskraft den vorausgehenden Sinfonien sowohl in einzelnen Satzgruppen, wie auch in ganzen Sätzen nach. Mit der Cdur-Sinfonie beginnt ein Abschnitt der Entwickelung Schumanns als Instrumentalkomponist, in welcher der naiv-romantische, volkstümliche Zug seiner Erfindung die vornehmere künstlerische Sphäre häufig verläßt. Namentlich in den Finalsätzen der Cdur-Sinfonie und in dem der ihr folgenden Esdur-Sinfonie tritt diese Erscheinung zutage und leider gerade in ihren Hauptthemen. Zu dem Besten der Cdur-Sinfonie zählt im ersten Satze der Abschnitt, welcher das zweite Thema entwickelt, und das Thema selbst, welches in der Introduktion schon angekündigt wird:



Es ist eigentlich nur ein Absenker vom Hauptthema des Satzes:



Dieses Hauptthema, in seinem kapriziösen Charakter allerdings sehr wohl verständlich, leidet schon an der Monotonie des Rhythmus, welche die schwächeren Werke Schumanns kennzeichnet. In der Durchführung ist ein müder, stockender Schritt, der die Höhe nur erstrebt. Doch sind darin in der Gattung des leidenden Ausdrucks große Schönheiten. Die Glanznummern der Sinfonie sind der zweite und dritte Satz. Jener ist ein Scherzo, welches in dem Hauptsatze aus dem Motiv

Allegro vivace.

entwickelt ist. Es dringt aus der anfangs bewölkten Sphäre zuweilen zu einer grandios freien Stimmung vor, namentlich in den H dur-Schlüssen. Die Frühlingsklänge, die sich in den Holzbläsern vereinzelt hören lassen, erscheinen im ersten Trio zu einem Gedichte zusammengereiht. Das zweite Trio, welches nach der Repetition des Hauptsatzes einsetzt, gehört zu den schwächeren Partien der Sinfonie. Der dritte Satz ist ein Adagio, das in seiner Anlage einer Phantasie über folgendes Thema gleicht:



Dieser tiefe, seelenvolle Gesang, dessen Heimat das Trio in S. Bachs »Musikalischem Opfer« ist, beherrscht den Satz; ein selbständiges Thema tritt ihm nirgends auf die Dauer entgegen. Die wunderbare Melodie scheint, der trauernden Peri gleich, den Himmel zu suchen. Und sie findet die Pforte offen. Da, an den Stellen, wo die Violinen in Trillern von der höchsten Höhe wieder herabschweben, kann man einen Blick hineintun. Dieses Adagio, eins von den wenigen neuen, deren Kürze man bedauert, wirft noch etwas von seinem Glanz in den letzten Satz der Sin-

fonie hinein. Kurz nach dem Abschlusse des ersten Thema, dessen Hauptkern folgender:

Allegro molto.

da, wo die Violinen ihre Achtelfiguren anfangen — ergreifen im Finale die Celli den Gesang des Adagio und bilden aus ihm das zweite Thema des Schlußsatzes. Die spätere Stelle — sie ist an den Generalpausen leicht zu erkennen —, wo diese schöne Melodie gleichsam unter allgemeiner Trauer ins Grab gelegt wird, ist eine der ergreifendsten im ganzen Finale. An großgedachten Kombinationen ist dieser Schlußsatz reich. Wir rechnen dahin außer der Einführung des zweiten Themas aus dem ersten Satze auch die Aufnahme eines bekannten Beethovenschen Gedankens:

Was den Eindruck des Finale beeinträchtigt, das hängt mit dem Charakter des Hauptthema und seiner mehr wiederholenden, als umbildenden Durchführung zusammen.

R. Schumann, Es dur-Sinfonie.

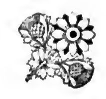
Die dritte Sinfonie Schumanns (Es dur, Op. 97) rückt den beiden Vorgängen in B- und D moll wieder näher. Ihr Grundcharakter ist heiter. Wird doch angenommen, daß sie zu dem frischen Leben des Rheinlandes in inneren Beziehungen steht. Sie ist Schumanns letzte Sinfonie, entstand in Düsseldorf und kam am Anfang der fünfziger Jahre zur Veröffentlichung. In ihrem Stile unterscheidet sie sich von den ersten Sinfonien in B dur und D moll, obgleich sie mit ihnen die Richtung der Phantasie teilt. Eine gewisse Schwerfälligkeit hat Platz gegriffen, die sich in dem ersten Entwurf der Tongedanken und in ihrer nur Transpositionen bietenden Entwickelung äußert. Ja sogar bis auf die Instrumentierung erstreckt sie sich. Der Klang ist oft pomphaft, aber in seiner Feierlichkeit monoton; vorzugsweise marschiert das Orchester in schwerer Rüstung und breitem Tritt. Wo sind die geistvollen, lebendigen, sprühenden, die so originell kecken Violinfiguren hingekommen? Doch hat auch diese Sinfonie noch sehr schöne Partien. Dahin zu

rechnen ist im ersten Satze namentlich das zweite Thema:



vom zweiten Satze der Hauptteil, der in einer gewissen altväterischen Fröhlichkeit gehalten ist.

Der Mittelsatz in diesem zweiten Satze, der dem Trio des Scherzo entspricht, erhält eine eigentümliche Färbung dadurch, daß die einfache elegische Liedweise, welche die Holzbläser spielen, über einen großen, tremolierenden Orgelpunkt gespannt wird. Für den bescheidenen, an die »Kinderszenen« erinnernden Grundstoff des Satzes: Sehr mässig. ist die Ausführung sehr reichlich bemessen. Nach dem Andante (As dur, *C*), in welchem sich sentimentale Elemente mit tändelnden mischen, kommt noch ein zweiter langsamer Satz (Es moll, *C*) mit feierlichem Posaunenklang, in den seltsam aufgeregte Figuren hineinspielen. Man denkt an ein »Gretchen im Dom«. Eine kirchliche Szene zu schildern, soll auch in diesem Satze Schumanns Absicht gewesen sein. Er schrieb ihn kurz nachdem er einer Feierlichkeit im Dome zu Köln beigewohnt und gab ihm ursprünglich eine erklärende Überschrift. Von dieser Domszene ist noch ein Nachklang im Finale zu finden. In der Hauptsache entrollt es aber eine Menge launiger, anmutiger und frischer Szenen, in deren neckischer Leichtigkeit wieder der alte Schumann lebt. Nur das Hauptthema und die zu ihm gehörenden Gruppen sind schwächer.



FÜHRER
DURCH DEN KONZERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

I. ABTEILUNG:

SINFONIE UND SUITE

II. BAND

VIERTE, VOLLSTÄNDIG NEUBEARBEITETE AUFLAGE



LEIPZIG
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1913



IV.

Die Programmusik und die nationale Richtung in der Sinfonie.

Wie Mendelssohn und Schumann beide verhältnismäßig nur wenig Sinfonien geschrieben haben, so war zu ihrer Zeit die alte Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete überhaupt erloschen. Äußere Verhältnisse und der Gang des geistigen Lebens hatten dazu gleich stark beigetragen. Die Zahl der neuen Konzertinstitute hatte die der alten Collegia musica nicht im entferntesten wieder erreicht. Die neuen Sinfoniker standen unter den unendlich gesteigerten Forderungen Beethovens, aber nicht wie ihre Vorfahren wurden sie vom Ideengehalt der Zeit getragen, kaum unterstützt. So waren die Werke der Romantiker ein letztes Aufflackern alten Glanzes; die mageren Jahre der Sinfonie begannen und die bestgemeinten Preisausschreiben konnten das nicht ändern. Wenn in einem Winter vier oder fünf neue Sinfonien vorlagen, die halbwegs brauchbar waren, so bedeutete das das Höchste, was sich erwarten ließ. Die Namen dieser Komponisten findet man ziemlich vollständig in A. Dörffels Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte (1884), denn unter dem mit voller Bildung ausgerüsteten Mendelssohn machte dieses Institut erfolgreich von der natürlichen Überlegenheit seiner aus dem 18. Jahrhundert überkommenen Organisation Gebrauch und kommandierte die deutsche Musik. Die verschiedenen und ehren-

werten Müllers, um die es sich hierbei handelt, die Molique, Gähring, Möhring, Täglichsbeck, Markull, Lührss, Rosenhain, Leonhardt, Helstedt, Pape usw., die die Ehre einer Aufführung in der Regel nur einmal erlebten, arbeiteten durchschnittlich in den Spuren Mozarts und des jungen Beethoven. Etwas länger hielten sich die Sinfoniker aus der Schule Spohrs. Der fruchtbarste von ihnen: A. Hesse, der Breslauer Orgelmeister, ist jedoch heute im Konzertsaal gleichfalls verschwunden. St. Bennet, dessen Gmoll-Sinfonie ebenfalls zu dieser Gruppe gehört, ist in England noch nicht vergessen, und der poetischste dieser Spohrschüler, Norbert Burgmüller, bei uns auch noch nicht, wenigstens nicht mit seiner Cmoll-Sinfonie.

A. Hesse. **St. Bennet.** **N. Burgmüller.**

Beim Beginn dieses deutschen Niedergangs greift das Ausland, das seit Haydn gar nicht mehr mitgezählt worden, plötzlich und bedeutsam in die weitere Entwickelung der Sinfonie ein. Der Franzose Hector Berlioz begründete eine neue Periode — vielleicht nur eine Episode — der Programmusik, der Däne Niels Gade eröffnete eine Reihe von Versuchen, Elemente der Volksmusik zur Grundlage oder zum Ornament der großen Formen der Sinfonie zu verwenden.

Unter »Programmusik« versteht man bekanntlich eine Musik, welche als die Darstellung bestimmter innerer oder äußerer Vorgänge aufgefaßt sein will, welche Geschichten in Tönen zu erzählen und nachzumalen versucht und die Phantasie an gegebene Objekte bindet. Die Tendenz dieser Kunstrichtung ist so alt wie die Musik und hat ihre natürliche Stütze in der Tatsache, daß Tonverbindungen wesentliche Merkmale geistiger Ideen und körperlicher Erscheinungen wiedergeben können. In der Vokalmusik bildet die Übereinstimmung von Ton- und Textideen ein wichtiges Kriterium für den Kunstwert der Kompositionen. So lange es eine künstlerische Instrumentalmusik gibt, sind auch in dieser zu allen Perioden Versuche gemacht worden, bestimmte Programme durch die Töne zu übersetzen. Diese Versuche waren in der

Regel von neuen, aber auch von verwunderlichen Resultaten begleitet. Nicht immer, z. B. nicht in der Periode Dittersdorfs, aber häufig haben die Programmusiker eine poetische Hinneigung zu Ausnahmezuständen, zu außergewöhnlichen Ereignissen oder zu Gegenständen gezeigt, welche außerhalb der menschlichen Anschauung und Erfahrung liegen. So schildert schon Froberger einmal Jacobs Himmelsleiter, ein andermal einen Schiffbruch und einen Überfall durch Seeräuber, Kuhnau die »Unsinnigkeit« Sauls. Für die neueste Epoche der Programmmusik ist eine ähnliche Neigung geradezu zum Merkmale gemacht worden. Ist von ihr die Rede, so erinnert man sich, mit Unrecht, aber doch tatsächlich, in erster Linie der gräßlichen Stoffe, welche sie zur Behandlung gewählt hat. Man denkt an die Hinrichtungsszene, an den Höllensatz in Berlioz' Sinfonie fantastique, an die Banditenszene in seinem Harold, an Liszts Mephistosatz im »Faust«, an den Inferno in der Dantesinfonie, an den Mazeppa, den Prometheus und die »Hunnenschlacht« des letztgenannten Komponisten. Das sind Partien, in welchen die neue Programmusik zugleich auch von dem Stile, welcher bis dahin in den Sinfonien üblich war, sehr bemerkbar abweicht. Wo die Extreme der Leidenschaften, wo Zustände der größten Erregung, Ereignisse unerhörten Charakters, wo die Superlative der Phantasie berührt werden sollen, da bauen diese Komponisten wie die Cyklopen mit unbehauenen Blöcken. Da lassen sie die Elementarkraft des bloßen Klanges und des bloßen Rhythmus wirken und gewähren der Macht des musikalischen Rohmaterials, dem physischen Elemente der Musik einen weiten Spielraum. Sie stützen ganze Perioden nur auf das Fundament dissonanter Harmonien, auf hin- und hersausende chromatische Figuren, auf das brutale Treiben von Motiven und Themen, welche die Kunstmusik als trivial verwirft. Man vergißt über den Produkten gewalttätiger Charakteristik und über den Befürchtungen, welche ihr naturalistischer Stil erregen kann, sehr leicht, daß die Werke der Programmusiker auch sehr reich sind

an eigenartigen Schönheiten freundlich ruhiger Natur und daß ihre Hauptvertreter durch Aufstellung neuer, zweifellos berechtigter Prinzipien und durch Ausbildung neuer Ausdrucksmittel die allgemeine Entwickelung der Tonkunst gefördert haben. Die Geschichte der Sinfonie ist noch jung, denn die Kunst zählt nach Jahrhunderten. Mag die Programmusik noch so oft Fiasko machen; ihr Prinzip wird nicht sterben. Nach der ganzen Entwickelung der Instumentalmusik kann in der Zukunft ihr Boden nur breiter und fester werden. Schon heute liebt das Publikum einen poetischen Anhalt für die sinfonischen Gebilde, und unter den Komponisten hat das Programm mehr Anhänger, als sich öffentlich dazu bekennen. Es wäre ein Unglück, wenn wir nur Programmusik hätten; aber es wäre kaum weniger zu bedauern, wenn wir gar keine hätten!

Die heutige Programmusik ist zum großen Teil durch Hector Berlioz so geworden, wie sie ist. Trotz seiner Schwärmerei für Virgil und für Gluck war Berlioz ein Erzromantiker, und nicht umsonst nannten ihn seine Landsleute schon bald den Victor Hugo der Musik*). Musikalisch läßt er den gebornen Franzosen, den Landsmann Rameaus, nur mäßig merken; aber dichterisch war er ganz von jener französischen Neuromantik besessen, der Vischer (in den »Kritischen Gängen«) grob aber bezeichnend eine »Schinderphantasie« vorwirft. Der erste, schwerste, der unheilbare und unverzeihliche Mangel von Berlioz' Programmusik liegt in den Programmen selbst, nicht in der Kolossalität und Maßlosigkeit seiner poetischen Intentionen, wie Ambros sagt**), sondern in ihrer vollständigen Geschmacklosigkeit. Der Einfall: die Geschichte, die der Sinfonie fantastique zu Grunde liegt, mit Hexen und Hölle, die des Harold mit einer Banditenorgie zu schließen, bleibt, auch wenn man den Maßstab nach den Verirrungen der Schule Eugen Sues bildet, so

*) F. Hiller: Künstlerleben, 1880, S. 85.
**) W. Ambros: Bunte Blätter, 1872, S. 100.

vereinzelt und ungeheuerlich, daß man zu einer Erklärung weiterer Gründe bedarf. In der Tat wirkten auch auf den schwachen Punkt in Berlioz' Phantasie neben den literarischen Einflüssen noch starke musikalische. Durch Simon Mayr waren in der italienischen Oper die Blasinstrumente zu einer neuen Bedeutung gelangt, bei Pacini und Mercadante entwickelte sich daraus ein förmlicher Kultus des Blechs. Meyerbeer führte ihn in die französische Oper über und Berlioz ward der Meyerbeer der Sinfonie. Er bereicherte sie mit der Harfe und dem englischen Horn, aber auch mit den dritten und vierten Fagotten und Trompeten, mit den Ophikleiden, dem türkischen Schlagzeug und mit dem halben Orchester der Wachtparade. In den Schlußsätzen seiner Sinfonie wird dieser neue akustische Spuk prasselnd losgelassen.

Nichts setzt Berlioz so weit unter Beethoven wie diese Abhängigkeit vom gemeinen Effekt. Und doch hat er sich für einen Schüler und Nachfolger Beethovens gehalten und dieses Verhältnis mit dem Vergleich zwischen Columbus und Ferdinand Cortez zu bestimmen versucht*). In der Tat fand er für seinen Naturalismus eine kleine Stütze in der Beethovenschen Sinfonie von der zweiten ab. Aber wer gerecht sein will, kommt auch nicht um die Notwendigkeit herum einzusehen und zuzugeben, daß Berlioz auch nach einer zweifellos nützlichen und zukunftsreichen Richtung hin an Beethoven anknüpft und ihn fortgesetzt hat: Er suchte und fand geeignete Mittel, den breiten Beethovenschen Formen der Sinfonie Verständlichkeit zu bewahren. Diese Mittel waren das Programm und die Verbindung der einzelnen Sätze durch Wiederkehr desselben Themas. So schlecht Berlioz' Programme waren, die Berechtigung und Wirkung des Mittels an sich haben sie festgestellt, sein aus dem Schlummer der Jahrhunderte wiedererwecktes Prinzip des Leitthemas ist aber von der ganzen modernen Musik, instrumental

*) F. Hiller, a. a. O. 127.

und vokal, von Gegnern und Freunden Berlioz' ohne Unterschied immer mehr aufgenommen worden.

H. Berlioz, Sinfonie fantastique.

Berlioz' Debüt bildet die Sinfonie fantastique, op. 14 (1. Aufl. 1830). In seinen Memoiren (S. 95) sagt Berlioz, daß die Bekanntschaft mit Göthes »Faust« einen großen Einfluß auf diese Komposition gehabt habe. Das mag sein mit Blocksberg und Walpurgisnacht, vielleicht auch mit dem Spaziergang und mit den »zwei Seelen in einer Brust«; die Idee zu der »Fantastique« wäre für Goethe ein Greuel gewesen und ist ganz Berlioz' eigene Erfindung, als solche für den abenteuerlichen Charakter seiner dichterischen Neigungen und seiner Ansichten vom Wesen und Zweck der Kunst überhaupt sehr bezeichnend:

Ein junger Künstler, liebestoll und lebenssatt, nimmt Opium. Die Dosis des Giftes, zu schwach um zu töten, bewirkt nur einen tiefen Rausch und eine Reihe von Träumen, in denen die Liebesgeschichte des Künstlers repetiert und zu einem phantastischen ungeheuerlichen Abschluß weitergeführt wird.

Mit andren Auslegern hat auch Schumann*) angenommen, daß der Komposition und ihrem Programm ein Stück aus dem eigenen Leben von Berlioz, seine Liebe zu der englischen Schauspielerin Miß Smithson, zugrunde liege. Die Musik versucht die Traumbilder in fünf Sätzen wiederzugeben.

Der erste »Rêveries — Passions« — (Träumereien — Leidenschaften) überschrieben, schildert die Zeit der erwachenden Liebe und der ersten Begegnung mit der Geliebten. Das Programm sagt:

»Zuerst gedenkt der junge Musiker des beängstigenden Seelenzustandes, der dunklen Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne besondren Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet, seiner fast wahnsinnigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner wieder erwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.«

*) R. Schumanns Gesammelte Schriften (Ausgabe von Jansen) I, 131.

Die in diesen Worten gestellte Aufgabe sucht Berlioz mit einem Satze zu lösen, der ganz die Form hat, die wir seit Haydn an dieser Stelle gewohnt sind: ein im Sonatenschema ausgeführtes Allegro mit langsamer Einleitung.

Die Einleitung (Largo, C, C moll) schildert den Seelenzustand, in dem sich der Künstler vor dem Erscheinen der Geliebten befand: Schon die ersten beiden Takte suchen das Bild einer klopfenden und nagenden und im selben Augenblick vom schweren Druck gehemmten Empfindung zu zeichnen: Die »Schwermut« und »die dunkle Sehnsucht« des Programms drückt eine längere Geigenmelodie aus, die folgendermaßen einsetzt:

Largo. ♩ = 56

Die Fermaten und der stockende Gang kennzeichnen auch ihren weiteren Verlauf. Im achten Takt, am Schluß der Periode, zeigt ein Nonenakkord über der Dominante den Höhepunkt des Wehgefühls. Von da ab versucht die spröde Melodik größere Schritte, überläßt aber sehr schnell das Wort dem Rhythmus, der in den tiefen Instrumenten über das Motiv einen Aufschwung der Stimmung einleitet. Ähnlich wie an der berühmten Stelle im Trauermarsch der Eroica lassen die Bässe ganz allein ein mächtiges *As* hören, das dröhnend nach *G* übertritt. Wir stehen vor dem zweiten Abschnitt des Largo, dem das Programm »das freudige Aufwecken ohne besonderen Grund« zuweist. Er malt es in losen Figuren, die als Sechzehntelsextolen und als Triolen dahinflattern. Zuerst in der ersten Violine allein, dann ergreifen sie auch die übrigen Instrumente, durchschwärmen rasch von C dur aus einen Kreis naher und ferner Tonarten, bis sie im sechsten Takt nach C dur und gleich darauf nach C moll zurückkehren. Es war nur das Auf-

glühen des Fiebers, jetzt meldet sich die alte Schwermut in den Klagen der Bläser wieder. Nach vier Takten haben wir wieder die oben angegebene Geigenmelodie. Der dritte Abschnitt des Largo beginnt, verläuft aber doch nicht ganz gleichlautend wie der erste. Das heitere Aufwallen hat etwas gewirkt: in der Seele des verliebten Musikers ist es heller geworden. Das sagt uns die Durtonart (*Es*), in die das Thema jetzt versetzt ist, das sagen uns die Bläser, die die Geigen mit den muntren Motiven des zweiten Abschnitts umspielen. Nachdem diese Repetitionsgruppe geschlossen hat, geht in der Stimmung eine noch viel entschiedenere Wendung zur Hoffnung und Freude vor sich. Des dur setzt plötzlich ein, das Horn übernimmt die Führung mit Melodien, die trösten, mit trillernden Figuren und neues Leben weckenden Motiven. Die Violinen nehmen die Dämpfer ab und stimmen mit frohen und mutigen Gängen ein. Es ist ein Zögern und Gähren in diesem Schlußabschnitt des Largo, das den empfänglich folgenden Zuhörer in große Spannung versetzt.

Das Allegro (Allegro agitato e appassionato, C dur), welches im erregtesten Zucken einsetzt, löst sie bald. Die Geliebte erscheint, das folgende Thema, von der Flöte zuerst eingeführt:



soll ihre Gestalt bezeichnen. Schumann findet in ihm sogar den Charakter der »kühlen Brittin«, die später Berlioz' Gattin wurde, ausgedrückt. Es fängt wohl etwas glücklich reserviert an, wird aber in den folgenden Perioden der Klage ziemlich warm und schließt liebenswürdig zusprechend. Der hier wiedergegebene Anfang kehrt, gewöhnlich durch zitternde Rhythmen begrüßt, als Leitmotiv in allen Sätzen der Sinfonie wieder, Berlioz nennt es ihre »idée fixe«. Das ist nicht in dem Sinne gemeint, in dem wir Deutsche von der »fixen Idee« gestörter Geister sprechen, sondern jene acht Takte bilden

den »festen Pol in der Erscheinungen Flucht«, das Band, das den Inhalt der Sätze der Sinfonie verknüpft, das äußere Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit. Gleichviel, ob man in Berlioz' spezifischer Musikbegabung Talent oder Talentlosigkeit erblickt, jedermann sollte einsehen, daß die Einführung und Durchführung des Prinzips der »idée fixe«, daß der Versuch, durch thematische Einheitlichkeit die verschiedenen Sätze der Sinfonie enger zu verbinden, eine künstlerische Tat von hoher Bedeutung ist. Es war der erste und einzige wesentliche Fortschritt, den die Geschichte der Sinfonie nach Beethoven zu verzeichnen hat, der Punkt, von dem aus sich eine Zukunft für diese Kunstgattung eröffnete.

Wie Haydn, legt auch Berlioz den zweiten Themen nicht viel Wert bei und zieht ihnen eine freie, aber logische Fortsetzung des Hauptgedankens vor. So wird denn hier in der Themengruppe des ersten Satzes das Hauptthema mit einem Jubelausbruch begrüßt, der von zwei laut tremolierenden, je einen Takt langen Akkorden aus: *g-b-des-e* und *g-h-d-f*, in Achtelfiguren hinab und hinaufstürzt. Er schließt zunächst mit einem innigen Rückblick auf den Schluß des Hauptthemas, auf dessen letzte Periode:



Dann erneuter sich, aber mit Motiven des stillen Entzückens:



gemischt, erweitert und in der Richtung bestimmter. Sie läuft geradewegs wieder auf das Hauptthema zu, das in G dur erreicht, aber nur mit den ersten Noten aufgenommen wird:
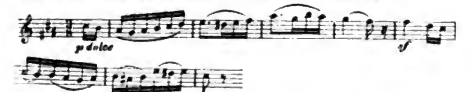


Die mit dem dritten Takte einsetzenden neuen Glieder fungieren als zweites Thema im Satze und vertreten in der Durchführung die Stimme des Liebesglücks.

Unser Allegro ist in der seit Haydn üblichen Form in den drei Hauptteilen: Themengruppe, Durchführung, Reprise anfgebaut. Die Themengruppe schließt bald nach dem Auftreten des als zweites Thema geltenden Gedankens. Die Durchführung ist die Stelle der »Erinnerungen«, auf die das Programm zum ersten Satz hinweist. Nur sind sie in der Musik nicht so einfach abzulesen wie dort im Text. Die Reihenfolge der Empfindungen ist anders, aber insofern wohlgeordnet und übersichtlich, als den trüben immer helle folgen. Eine wirkliche Schwierigkeit für Folgen und Verstehen liegt darin, daß Berlioz in der Schilderung der Affekte meist ohne Übergänge schroff abspringt.

Die Durchführung beginnt mit einem kleinen Dialog (von G dur aus). Die Bässe zeigen wie aus der Ferne im Halbdunkel das Bild der Geliebten (Anfang des Hauptthemas), die Bläser in neuen eignen Motiven das Herz des liebenden jungen Künstlers. Mit dem zweiten Thema in C dur schließt diese Gruppe. Nun kommt als zweite Gruppe die Darstellung jener »Herzensangst«, auf die das Programm vorbereitet. In den Saiteninstrumenten wühlt es mit chromatischen Läufen, die Bläser stoßen lange Klagetöne aus. Die Szene endigt mit einem aufregenden Sturm nach der Höhe, wie ein Befreiungsversuch aus schwülem luftlosem Raum, und mit einer erlösenden Generalpause. Der dritte Abschnitt bringt das Bild der Geliebten, das Hauptthema in voller Ausdehnung, aber in G dur wieder. Ihm folgt eine leise beginnende Stelle des Besinnens erst, dann des Jubels, an die sich als fünfter Abschnitt eine kurze Durchführung des zweiten Themas, die von den Cellis aus nach oben angetreten wird, schließt. Sie endet mit der Wiederaufnahme vom Ende des Hauptthemas, das schließlich wie grollend in den Bässen verschwindet. Und nun schließt die Durchführung mit einer Gruppe, die komplizierter und auch für die Aufführung

schwieriger ist, als irgend eine der bisherigen Partien des Allegro. Die Celli nämlich beginnen eine lange Kette von Imitationen über den Anfang des Hauptthemas erst mit den Bratschen, später mit den zweiten Geigen. Die Holzbläser spielen verlegne oder prüfende Gegenmotive dazu, die ersten Geigen wirken nur rhythmisch erregt mit. Das ist wohl die Schilderung der »eifersüchtigen Wut« und der dunklen Befürchtungen im Herzen des Liebhabers. Er ringt sich durch und wir gelangen an die Reprise des Hauptthemas im *ff* (Cdur) wie in der Apotheose. In der Reprise hat Berlioz Beethovensche Einschübe zur Steigerung des Ausdrucks des Liebesglücks mit Erfolg versucht. Es ist die Hdurstelle, wo die Bässe mit *h a fis dis* beginnen. Die »religiösen Tröstungen« des Programms kommen in den letzten Takten des Satzes im Anschluß an den leisen Abschied des Hauptthemas.

Der zweite Satz (Valse, $^3/_8$, Adur) hat die Überschrift »Un bal«, ein Ballfest. Das Programm sagt zur Erläuterung: »Auf einem Ball inmitten des Geräusches eines glänzenden Festes findet er die Geliebte wieder«. Berlioz hat namentlich durch den Ball in Romeo und Julie die musikalische Welt an effektvolle und lebendige Festszenen gewöhnt wie keiner vor ihm. Die hier gegebene ist bescheiden nach außen, aber durch innerliche Wärme, durch Poesie und dramatisches Leben in der Form sehr bedeutend. Wie schön ist beidemal die »idée fixe« eingeführt, das Zusammentreffen der Liebenden in der festlichen Menge gezeichnet! Nach einer kurzen Einleitung, welche düstre Traumfiguren enthält, nimmt die Musik den Charakter eines deutschen Walzers an:



Die Durchführung dieses Hauptsatzes wird von erregteren, tiefere Saiten des Gefühls anschlagenden, szenischen Charakter tragenden Episoden mehrmals unter-

brochen. In das rauschende Ende des Satzes lächelt Rossini herein.

Der dritte Satz (Adagio, $^6/_8$, F dur) hat die Überschrift: »Scène aux champs« (Auf dem Lande) und folgendes Programm:

»An einem Sommerabende, auf dem Lande, hört der Künstler zwei Schäfer, die abwechselnd den Kuhreigen blasen. Dieses Schäferduett, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Gründe zur Hoffnung, die ihm erst kürzlich bekannt geworden, alles vereinigt sich, um seinem Herzen eine unendliche Ruhe wieder zu geben, seinen Vorstellungen ein lachendes Kolorit zu verleihen. Da erscheint sie aufs neue; sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf: ‚Wenn sie ihn hinterginge!' — Der eine Schäfer nimmt die Melodie wieder auf; der andere antwortet nicht mehr . . . Sonnenuntergang . . . fernes Rollen des Donners . . . Einsamkeit . . . Stille.«

Die Musik beginnt mit einem Dialog zwischen Englisch Horn und Hoboe, welche sich Motive des Kuhreigens zurufen. Das Gesamtorchester stimmt bald in die ländlichen Weisen ein, bald vertauscht es sie mit dramatischen Phrasen, welche die Sprache einer zwischen Zweifel und Hoffnung schwankenden Seele reden. An den Stellen, wo die »idée fixe« erscheint, wird der Ausdruck wild erregt oder rührend schmerzlich. Der Satz zeigt eine eigentümliche Mischung von Gemütsschilderung und Landschaftsmalerei. Berlioz verstand in einem hohen Grade die Kunst, die dramatische Darstellung seelischer Zustände mit einer anschaulichen, poetischen Wiedergabe der äußeren Szenerie zu verbinden. Sein Childe Harold und seine Romeosinfonie enthalten Musterstücke dieser Art. In letzterem Teile erinnert die »Scène aux champs« vielfach an das Andante von Beethovens Pastoralsinfonie. Hier wie dort das Vogelgezwitscher, das Rauschen des Windes, das Säuseln der Bäume, der Reichtum an naturalistischen Details in den großen Fluß der musikalischen Darstellung eingezogen, zuweilen direkte Anklänge. Das Hauptthema der pastoralen Partie der Szene

ist eine gesangvolle Melodie, welche folgendermaßen anfängt:



Sie erscheint, so oft sie wiederkehrt, darunter zweimal in Cdur, in immer neuen Reizen des Kolorits und des Rhythmus. Von großartigem Eindruck ist namentlich die Stelle, wo Bässe, Celli und Bratschen, alle in vielstimmigen Griffen mit dem Rhythmus begleiten. Die Gabe, schöne und eigentümliche Klänge zu finden, war Berlioz angeboren. Kurze Zeit, bevor er seine Sinfonie fantastique schrieb, studierte er noch Medizin. Die »idée fixe« beherrscht von der Mitte des Satzes an die Komposition. Ihr erstes Auftreten bereitet ein in größter Aufregung einsetzender Gang der Celli und Bässe vor:



Die Geigen werden von seiner verzweifelten Energie erfaßt und helfen das Bild des in Leidenschaft schlagenden Herzens aufs spannendste ausführen. Erst nachdem das rasende Orchester sich in langen, auf verminderte Harmonien gestellten Tremolos ausgetobt hat, beginnt das »Stocken«, von dem das Programm spricht. Die Klarinette beschwichtigt noch einmal mit einer neuen sanften Melodie:



Ihr folgen die zweiten Geigen mit dem Hauptthema, dessen Vortrag mit einer Wendung des Aufschwungs und des Ausdrucks glücklichster Gefühle schließt. In

Cdur begann dieser Abschnitt, in F geht er aus. Da setzt die »idée fixe« nochmals ein, aber diesmal nicht verwirrend und verstörend; Hand in Hand mit ihr, die die Bläser einführen, geht in den Geigen das Hauptthema des Satzes. — Den »Sonnenuntergang«, den das Programm verspricht, aus der Musik herauszuhören, wird nur wenigen gelingen. Dagegen ist das »Rollen des fernen Donners« durch ein kleines Extrakonzert auf vier Pauken sehr deutlich gemacht.

In seinen Memoiren (S. 95 und 110) erzählt Berlioz, daß die Scène aux champs bei der ersten Aufführung keine Wirkung auf das Publikum geübt, daß er das Stück, das ihn bei der ersten Niederschrift schon drei Wochen aufhielt, im Laufe mehrerer Jahre wiederholt umgearbeitet und nach den Anweisungen Ferd. Hillers in seine letzte Gestalt gebracht habe. Es war also ein Sorgenkind und läßt auch heute noch einen Rest von Unfertigkeit merken, der die Wirkung seiner schönen Ideen und Absichten etwas beeinträchtigt.

Dagegen ist der folgende vierte Satz der Sinfonie (Allegretto non troppo, ¢, Gmoll) in einer Nacht geschrieben, ein Werk aus einem Guß. Er hat die Überschrift: »Marche au supplice« (Gang zum Hochgericht) und wird im Programm folgendermaßen erläutert:

»Dem jungen Künstler träumt, er habe seine Geliebte ermordet, er sei zum Tode verdammt und werde zum Richtplatz geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald brillanter und feierlicher Marsch begleitet den Zug; den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe, abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die ‚idée fixe‘ auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke, den der Todesstreich unterbricht.«

Mit diesem Satze nehmen die Opiumträume des jungen Künstlers eine abenteuerliche Wendung, eine Wendung. welche uns den eigentlichen Traumgott der Sinfonie fantasique, ihren Komponisten H. Berlioz nämlich, zum ersten Male als Pateigänger jener Blut und Gräuel liebenden französischen Neuromantik zeigt, von der bereits die

Rede war. Die Musik zu einem solchen dichterischen Vorwurf kann nicht anders als schauerlich sein. Dieser Zweck schließt Sparsamkeit in den Mitteln der Instrumentation aus. Kurz vor dem Momente, wo das Fallbeil fällt — heftiger Schlag des ganzen Orchesters, zwei Pizzikatonoten des Streicherchors, ungeheurer Wirbel sämtlicher Pauken und Trommeln — taucht der Gedanke an die Geliebte noch einmal auf. Die »idée fixe« erklingt im Solo einer schrillen C-Klarinette. Der Stelle geht ein schroffer Harmoniewechsel von B moll (Bläser) und G moll (Geigen) voraus, welcher bei den ersten Aufführungen der Sinfonie in Deutschland die Meinungen besonders erhitzte. Eine tiefere Auffassung der ganzen Szene, das tragische Element derselben, kommt in der Melodie:

Allegretto.

zur Geltung, welche nach einigen einleitenden Perioden, in der die Kontrabässe vierfach geteilt pizzicato-Akkorde geben, die Pauken wirbeln, die Hörner einfach ernste Marschmotive anspielen, zuerst dumpf und schwer durch die Bässe schreitet. Der rhythmische Vortrag, namentlich die Betonung der einsetzenden Halben kann nicht entschieden genug sein. Die Violinen nehmen das Thema (in Es) auf, eine dritte Klausel führt mit den Bässen als Hauptstimme wieder nach G moll zurück und an den Schluß des ersten Teils. Die Fortsetzung des Marschbildes ruht nun auf dem B dur-Thema:



Wie sie rhythmisch belebter ist, zieht sie die Aufmerksamkeit von dem erschütternden Charakter des Vorgangs mehr auf die Äußerlichkeiten des Schauspiels, auf den Pöbel, dem jedes Unglück zum Feste wird. Es gibt Stellen, wo man aus der Begleitung der Themen das Murmeln, Lärmen und Toben der Menge hört. Zuweilen dringen die Töne des tragischen Hauptthemas wieder vor. Schließlich setzt

es, von den Posaunen durchgedrückt, im vollen Tutti wieder ein, geht ins Wilde und zu dem schon geschilderten Ende über.
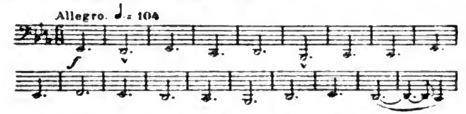
Durch die Einlage des Marsches überschreitet die Sinfonie fantasique zum ersten Male seit Haydn die hergebrachte Vierzahl der Sätze. Berlioz mag daran gedacht haben, daß, versteckt wenigstens, ein ähnliches Verhältnis in Beethovens Pastorale vorliegt, oder auch den Marsch als eine Art Präludium zum Finale gemeint haben. Dieses als fünfte Nummer gebrachte Finale hat die Überschrift: »Songe d'une nuit du Sabbat« (Traum in der Walpurgisnacht) und folgendes Programm:

»Der junge Künstler glaubt einem Hexentanz beizuwohnen inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnis eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Geschrei, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden: sie ists, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft .... Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute .... burleske Parodie des Dies irae; Hexenrundtanz. Das Rondo und das Dies irae zu gleicher Zeit.«

Die Hauptmasse der Musik des Schlußsatzes fällt auf dies »Ronde du Sabbat«, die Darstellung des Hexenfestes in der Walpurgisnacht (Allegro, $^6/_8$, C dur). Die vorausgehende Partie verteilt sich auf mehrere durch Tempo und Charakter unterschiedene kürzere Sätze.

Ein Larghetto in C dur beginnt gleich mit verminderten Harmonien, fremdartig polternden Baßfiguren, denen die dreifach geteilten Violinen hohe Tremolos und bacchanalisch schlürfende und schleifende Motive entgegenstellen. Das Larghetto ist der Ort der im Programm versprochenen »seltsamen Klänge«, soweit sie ruhiger Natur sind. Am bemerkbarsten macht sich unter ihnen eine Nahahmung des Hahnenscheies. Es folgt ihm ein nur acht Takte langes Allegro ($^6/_8$, C dur), in dem die

»idée fixe«, von der Klarinette *ppp* gebracht, die erste Verzerrung erleidet. So kurz die Stelle ist, so wirkt sie doch sehr dämonisch durch die Begleitung der beiden Pauken und der großen Trommel. Schon hier zeigt sich das Finale der Fantasique als die Fundgrube von Effekten, die mit Meyerbeer und anderen französischen Opernkomponisten auch die jüngsten Programmusiker aller Länder fleißig ausgemünzt haben. Diesem ersten Allegro folgt ein zweites, wildtobendes in Es dur. Es leitet zu einem längeren Satz über (Allegro, $^6/_8$, Es dur), den das Programm eine »gemeine, triviale und groteske Tanzweise« nennt. Die Melodie der »idée fixe« erscheint in den schrillen, abscheulichen Tönen einer hohen Es-Klarinette, lächerlich fratzenhaft und von Roheit umgeben. Die Szene bricht plötzlich ab und macht einem ernsten Rezitativ der Bässe Platz. Ihm folgen — noch heute eine crux für die Aufführung — Glockentöne *CG*, *CG*. Es ist der denkbar schärfste Kontrast an dieser Stelle: Aus dem Höllenqualm gehts unvermittelt in Kirchenluft und Weihrauchduft. Das Dies irae setzt auf folgende Melodie ein:



Ophikleiden und Fagotte blasen sie, die Glocken läuten dazu. Sofort wird sie von Hörnern und Posaunen in einfacher, von den Geigen in doppelter Verkürzung parodiert. Es ist ein freches Stückchen Kunst. Das nun folgende »Ronde du Sabbat« ist im Hauptteil eine Fuge über das Thema:



das von den Cellis aus allmählich über das ganze Orchester vordringt. Es wird unterbrochen von Zwischen-

sätzen, in denen *f* und *p* diabolisch wechseln, von neuen Motiven der Klage. Nach einem gravitätisch-burlesken Zwiegespräch von Bässen und Fagotten meldet sich das Dies irae wieder. Ein neuer Anlauf zur Fuge — das Thema vom zweiten Takt an chromatisch rieselnd — vertreibt es, bald aber, als die Fuge am tollsten geworden, setzt es dominierend ein. Nun folgt ein Abschnitt, der als Komposition eine Farbenorgie ist. Eine Klangteufelei folgt der anderen. Auf einen Satz col legno der Violinen ein verworren elastisches staccato der Holzbläser, dann die Ophikleiden im plumpen Sturmlauf und bald fanatisch erregt das Ende des Satzes, den man nicht unrecht eine musikalische Höllenbreugheliade genannt hat. Noch näher liegt der Vergleich mit Würtz, dem Brüsseler Maler.

Ästhetisch abstoßend, ist er technisch eine kompositorische Virtuosenleistung, durch neue Formprinzipien auch historisch wichtig.

Berlioz rühmt (a. a. O.) die gute Aufnahme, die in Paris bei der ersten Aufführung der Sinfonie fantasique Bal, Marche und Sabbat fanden. Börne*) äußert sich begeistert über das Ganze: »Es steckt ein ganzer Beethoven in diesem Franzosen .... Alles ist mit Händen zu greifen«. Unter den Musikern bildeten sich Parteien für und wider. Stimmführer der Gegner war Fétis, der in der Revue musicale dem Komponist alles absprach und nur einen Instrumentationsinstinkt gelten ließ. Mendelssohn verwarf mit befremdendem Haß bekanntlich sogar Berlioz' Instrumentierung**). Schumann dagegen tritt in seiner Neuen Zeitschrift für Musik mit der bereits erwähnten Kritik warm für die wunderliche Sinfonie ein. Zwei sehr wichtige Freunde fanden sich in F. Liszt und N. Paganini.

H. Berlioz, Harold en Italie.

»Nach einer sehr guten Aufführung der Sinfonie fantasique am 22. Dezember 1833 — schreibt Berlioz — erwartete mich, nachdem das Publikum fort war, allein im Saal ein Mann mit

*) Allgemeine Zeitung vom 8. Dezember 1830.

**) M.s Briefe an Moscheles (S. 85).

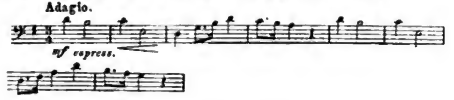
langem Haar, durchbohrendem Auge, mit einer seltsamen Figur, ein sichtlich vom Genie Besessener, ein Koloß von einem Riesen, den ich nie gesehen hatte und dessen erster Anblick mich vollständig verwirrte. Er hielt mich beim Vorübergehen an, um mir die Hand zu drücken, überhäufte mich mit heißen Lobeserhebungen, die mir im Kopf und Herzen brannten. Es war Paganini!

Einige Wochen später besuchte er mich. ‚Ich habe eine herrliche Bratsche — sagte er —, ein wundervolles Instrument von Stradivarius, und möchte es gern öffentlich spielen. Aber ich habe keine Musik dafür. Wollen Sie mir nicht ein Bratschensolo schreiben? Für diese Arbeit habe ich Vertrauen bloß zu Ihnen.' — Gern, antwortete ich, das schmeichelt mir mehr als ich sagen kann; aber um Ihren Erwartungen zu entsprechen, um in einer solchen Komposition eine Gelegenheit zum Glänzen zu geben, die eines Virtuosen wie Sie würdig ist, muß man Bratsche spielen und das kann ich nicht. Sie allein, scheint mir, könnten die Aufgabe lösen. ‚Nein, nein, ich bestehe darauf, — sagte Paganini —, es wird Ihnen gelingen; was mich betrifft, so bin ich jetzt zu leidend zum Komponieren, ich kann nicht daran denken.'

Ich versuchte nun, um dem berühmten Virtuosen gefällig zu sein, ein Bratschensolo zu schreiben, aber ein Solo, das derartig mit dem Orchester verbunden wäre, daß es die Instrumentenmasse in ihrer Äußerung nicht beeinträchtige, dabei war ich gewiß, daß Paganini durch seine wunderbare Vortragskunst dem Bratschensolo immer die herrschende Rolle behaupten würde. Die Absicht erschien mir neu, bald bildete sich bei mir ein ziemlich glücklicher Plan, und leidenschaftlich ging ich an seine Ausführung. Der erste Satz war kaum fertig, als Paganini ihn sehen wollte. Beim Anblick der Pausen, die die Bratsche im Allegro zu zählen hat, rief er: ‚Das ist nicht das Rechte: ich schweige viel zu viel darin, ich muß immer spielen'. Ich habe es gleich gesagt, antwortete ich. Sie wollen ein Bratschenkonzert haben, und Sie sind augenblicklich der einzige, der das schreiben kann. Paganini erwiderte nichts, er schien enttäuscht und verließ mich ohne weiter von meinen sinfonischen Skizzen zu sprechen . . . .

Nachdem ich mich überzeugt hatte, daß mein Kompositionsplan ihm nicht passen konnte, entschloß ich mich, ihn in anderer Richtung und ohne mich um die Dankbarkeit der Bratschenpartie zu kümmern, doch auszuführen. Ich nahm mir vor, eine Reihe von Szenen für Orchester zu schreiben, in die sich die Solobratsche wie eine mehr oder minder teilnehmende Figur, die jedoch immer ihre eigene Art festhielt, einmischen sollte. Ich wollte in der Solobratsche, indem ich sie in die Mitte der poetischen Erinnerungen stellte, die meine Wanderungen in den Abruzzen bei mir hinterlassen hatten, eine Art melancholischen Träumer hinstellen, ungefähr so wie es Byrons Childe Harold ist.«

Soweit Berlioz selbst über die Entstehungsgeschichte und den Charakter seiner zweiten Sinfonie, die am 23. November 1834 mit vollem Erfolg zum ersten Male aufgeführt und dann als op. 16 veröffentlicht wurde. Sie dichtet einige der musikalischen Behandlung entgegenkommende Nebenszenen von Byrons »Childe Harold« in freier Art nach und ergänzt und beschließt dieselben mit einem neu erfundenen Finale im Stile der französischen Neuromantik. Eigen ist in der Anlage dieser Sinfonie das in allen Sätzen durchgehende Bratschensolo, in welchem das konzertierende Element der alten Vorhaydnschen Sinfonie concertante wieder einmal in dichterischer Bedeutsamkeit auflebt. In der poetischen Ökonomie des Werkes repräsentiert es die Partie Harolds, des Helden, ähnlich wie in der Sinfonie fantasique die »idée fixe« die Geliebte oder den Gedanken an sie vertritt. Nur tritt diese vorwiegend episosisch auf, Harold ist dagegen immer dabei, führt oder läßt sich führen. Das Leib- und Leitthema des melancholischen Ritters, welches diesen bis zu seinem letzten Atemzuge begleitet, ist folgende in den Anfangsnoten aus Haydns »le matin« bekannte Melodie:



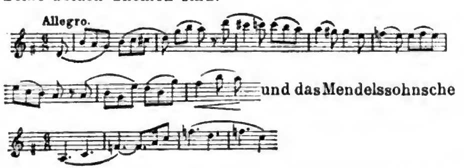
Der erste Satz zeigt uns »Harold in den Bergen«. (Harold aux Montagnes: Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.) Er besteht aus einer langsamen Einleitung (Adagio, 3/4, G moll-G dur) und einem bewegten Satz in Sonatenform (Allegro, 6/8, G dur).

Der langsame Satz, der nicht weniger als 94 Takte umfaßt, geht hierdurch schon äußerlich über den Charakter einer gewöhnlichen Einleitung hinaus. Er hat die Aufgabe, uns das düstere, blasierte, aber durch edle und liebenswürdige Züge Teilnahme und Mitleid weckende Grundwesen Harolds zu schildern und beginnt mit der Szene der Melancholie, auf die die Überschrift des Satzes hinweist. Sie hat die musikalische Form einer Fuge erhalten, der das von Bässen und Cellis zuerst aufgestellte Thema:



zu Grunde liegt, ein treffendes melodisches Abbild düster hinbrütender, schmerzlich auffahrender Stimmung. Die Bläser, Fagotte, Hoboe, Klarinette mit Horn, Flöte geben zunächst nacheinander einen chromatisch jammernden Kontrapunkt dazu und vereinen sich dann zum Schluß der ersten Durchführung (15. Takt) zum Vortrag der Haroldmelodie. Aber sie steht hier in Moll. Die Fuge hebt jetzt pp vom neuen an, aber schon mit der zweiten Stimme hört sie wieder auf und geht schnell zu einem lauten Schluß in G moll. Bei diesem Akkord setzt die Harfe mit Arpeggien ein, im zweiten Takt bereits überrascht sie mit G dur. Es entsteht eine plötzliche Helle, in der nun die Solobratsche mit Harold und seiner Melodie in der oben angegebenen Originalform hervortritt. Sie wird ganz leise wiederholt, als ob alles athemlos lauschte. Das veranlaßt Harold sich zu zeigen, sich freier zu geben, er schließt virtuosenmäßig keck und übermütig mit Passagen einfach und in Doppelgriffen, Resten einer auf Paganini gemünzten Erfindung.

Nach dem Schluß dieser brillanten Solostelle wird das Haroldthema vom vollen Orchester aufgenommen und zwar in der Form eines Kanons, als wären aller Seelen von dem schönen Gesange voll. Die Trompeten, die Harfe, Cello, Fagott singen vor, die Holzbläser und Solobratsche singen in eines Viertels Abstand als zartes Echo nach; in den Violinen und Tuttibratschen erheben sich Zweiunddreißigstelfiguren nach oben, als wenn der Morgenwind den Nebel teilt. Mit dieser Klärung und Aufheiterung in sanften Tönen schließt der langsame Einleitungssatz, eins der schönsten unter den vielen schönen Tonbildern der Sinfonie. — Das Allegro, welches ihm folgt, ist ein breit ausgeführtes Pastoralgemälde, stilistisch und materiell dem ersten Satze von Beethovens siebenter Sinfonie verwandt. Seine beiden Themen sind:



und das Mendelssohnsche

Den Szenen, welche auf Grund dieser teilweise etwas spröden Melodien entrollt werden, mischt Harold mit den Tönen seiner Bratsche abwechselnd Jubel und Trauer ein. Der Anfang des Allegro bringt das Hauptthema noch nicht in der hier mitgeteilten Form, sondern zunächst noch unfertig, durch Pausen und durch die Instrumentierung zersprengt. Harold erhebt gegen den neuen Ton Einspruch: höchst sonderbar geigt er sechs Takte lang auf dem untersten Ton seiner Bratsche, dem *c*, dagegen an. Dann aber ist er es, der die vom Orchester vertretene Menge in Schwung und auf den richtigen Weg bringt. Wie er sie erst aus dem Zögern fortreißt, so beschwichtigt er nun bei seinem zweiten Einsatz ihren Sturm. Mit einem langen Ton erbittet er sich allgemeine

Aufmerksamkeit und Stille; dann spielt er sich allmählich in die fließende Melodie hinein. Das chromatische Motiv in ihr, das dem Wesen Harolds so natürlich entspringt, scheint seinen jetzigen Genossen Schwierigkeiten zu machen. Augenscheinlich verstehen sie nicht recht: woher und warum der trübe Klang mitten in der Freude? Es entspinnt sich um ihn eine kurzgegliederte Auseinandersetzung zwischen Solo und Chor. Sie schneidet ganz unvermutet, wie mit einem väterlichen Machtspruch der Einsatz des zweiten Themas ab, dessen gemütlicher Inhalt ganz ausgezeichnet für den Mund des — vom Cello begleiteten — Fagotts paßt. Auch Harold nimmt es mit seiner Bratsche auf und bringt es aus fremder Tonart (*F*, *B*) in das normale D dur. Schon im ersten Takt aber reißt er sich unwillig, nach Höherem verlangend, los. Die Themengruppe nimmt ein plötzliches Ende und die Durchführung beginnt mit wilden Figuren Harolds, denen das Orchester verwirrt und erschreckt gegenübersteht. Nach 16 Takten endlich tritt wieder Sammlung und Ordnung ein. Harold intoniert das Hauptthema erst in Des dur, dann in D moll. Das Orchester spielt es nun mit an, in B dur, in H moll. Endlich ist ein sicherer Boden mit C dur erreicht. Die Melodie kommt in ihrer vollen Größe, es wird nach G dur moduliert, also in den freundlichen Stimmungskreis des Anfangs zurückgekehrt und zwar mit wörtlichen Wiederholungen. Auch das zweite Thema kommt wieder und wieder unerwartet, diesmal in G dur, und man verweilt etwas länger, beschaulicher und ruhiger dabei als vorhin in der Themengruppe. Die Bläser haben es. Diesmal machen ihm aber die Violinen ein Ende mit einer Sechzehntelfigur, die im energischen crescendo nach oben geht und mit dem das Hauptthema beginnt, auf dem Motiv wie in einem Rausch von Freude und Kraftgefühl bedrohlich tobt. Eine Generalpause. Die Besonnenheit kehrt zurück: Wir hören kurz, aber viel bedeutend einen Anklang an den chromatischen Teil des Themas: im sechsten Takt setzt es selbst ein, in der Solobratsche und den vier Fagotten unisono in G dur, der Haupt-

tonart, gebracht. Die übrigen Bläser nehmen es in *D* auf. Man will verweilen, aber die Perioden und Metren haben etwas Unregelmäßiges, das nicht viel verspricht, und siehe da: bald stehen wir vor Fermaten auf verminderten Akkorden, unverkennbaren Zeichen der Verlegenheit! Dieser Punkt würde ungefähr den Schluß der Durchführung nach dem von den Klassikern beobachteten Brauch bilden müssen. Berlioz hat in dem ersten Satz der Haroldsinfonie den üblichen Abschluß durch die erweiterte, aber im wesentlichen wörtliche Wiederholung der Themengruppe vermieden. *pp*, aber mit einer gewaltsamen Wendung der Phantasie geht er mit einigen Orchesterarpeggios von jenem Verlegenheitspunkt und dem verminderten *e-b-cis-g* nach Gdur herüber und bringt die Haroldsmelodie, die wir seit der Einleitung nicht gehört haben, in einem Fugato — dem zweiten seiner Art in diesem Satze —, das die Kontrabässe beginnen. In den Bläsern tauchen dazu noch Brocken des zweiten Themas auf. Der beabsichtigte Aufschwung ist damit erreicht. Von Harolds Geist — das will wohl Berlioz sagen und schildern — ist ein Hauch in die Masse gedrungen. Dithyrambisch stimmt sie mit ein in den Hymnus der Lebensfreude, zu der den hingerissenen Melancholiker die Schönheit der Natur, der Anblick und die Gesellschaft einfacher harmloser Menschen gezwungen hat. So geht vom Ritter zum Volke eine beständige Wechselwirkung, beide Teile empfangen voneinander und heben sich gegenseitig. Die mächtigste Stelle dieses Schlußabschnittes ist wohl das zweimal vorüberrauschende Unisono des vollen Orchesters mit seinen grandios humoristischen Sprüngen und dem Feuer der Begeisterung, das aus Melodien und Harmonien leuchtet.

Der zweite Satz der Sinfonie (Allegretto, $^2/_4$, Edur) heißt »Marche des Pélerins chantant la prière du soir« (Pilgermarsch und Abendgebet). Sein Hauptthema bildet ein frommes einfaches Marschlied:

Allegretto.

Alle acht Takte wird dasselbe von einer Unisonophrase der Bläser unterbrochen: welche anschaulich genug die ihre Litanei hersagende Wallfahrerschar vorführt. Das Bild einer psalmodierenden Gemeinde suchte Berlioz auch in seinem Requiem, das der Haroldsinfonie zunächst folgte, wiederholt wiederzugeben. Die Mitte des Satzes nimmt der Vortrag eines feierlich religiösen, in den ruhigen Rhythmen der alten Zeit geführten Hymnus ein, dem Berlioz die Überschrift »Canto religioso« gibt. Harold, der vorhin, als die Pilger näher kamen, sie mit seinem Thema begrüßt und dann ab und zu seine Nähe mit leisen Arpeggien bekundet hat, stimmt in das Pilgerlied merkbar ein, die Bässe setzen in dezenten Pizzicatotönen den Rhythmus des Marsches fort. Noch einigemal hören wir wie vom weiten das fromme Wanderlied, dann gehen die Töne schlafen. Nur die Glocken des nahen Klosters, die uns am Anfang des Satzes (in der Harfe: *CH*) empfingen, treten wieder vor. Es kommt die Nacht und stille Sterne blinken. Die kleine Komposition ist ein Meisterstück, in welchem die Realistik der Darstellung nur dazu dient, die Poesie des Bildes noch beredter zu machen. Sie war die Frucht einer glücklichen Eingebung in der Dämmerstunde am Kaminfeuer. In 2 Stunden — erzählt Berlioz a. a. O. — war der Marsch fertig und erntete gleich bei der ersten Aufführung einen vollen Erfolg; trotzdem hat der Komponist noch 6 Jahre lang daran gefeilt und verbessert. Er hat durch Einzelaufführungen den übrigen Sätzen und der Sinfonie den Boden und eine freundliche Stimmung auch in gegnerischen Lagern bereitet.

Der dritte Satz: (Allegretto assai, $^6/_8$, C dur), betitelt: »Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maitresse« — »Ständchen in den Abruzzen« —, beginnt mit einem kleinen Scherzosatze. welchem wahrscheinlich eine italienische Originalmelodie zu Grunde liegt. Die italienischen Pifferarii, die ja auch Händel in seinem

»Messias« verewigt hat, waren seit alten Zeiten an drolligen, schelmischen Weisen reich und bringen sie noch heute auf die deutschen Märkte:

Allegro assai.

Piccolo und Hoboe blasen das zusammen, und Bratschen mit Klarinetten geben in ausgehaltenen Tönen und trägen Harmonien das nötige Dudelsackkolorit dazu. Nun tritt der Liebhaber auf und stimmt auf dem englischen Horn eine schmachtende, anmutige, gutgemeinte, zuweilen stockende, schüchterne und ungeschickte Melodie an:
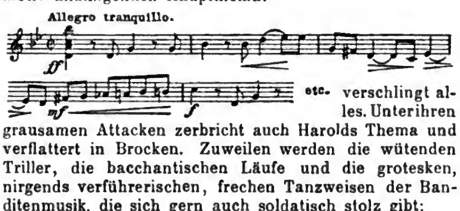
Allegretto.

in welche die Gefährten helfend und hingerissen einfallen. Auch Harold stimmt mit ein und sinnt noch den rührenden Tönen der Liebe nach, als die Dorfmusikanten schon längst nach Hause gezogen sind. Seine breite Melodie trägt in das Stückchen italienischer Dorfgeschichte, das Berlioz hier mit einem virtuosen Humor entrollt, der wohl nur in seiner Ouvertüre zum Carneval Romain ein Seitenstück findet, einen edlen und feierlichen Zug hinein.

Die Idee des Harold-Finale müssen wir ebenso wie die vom Schlußsatz der Fantastique ablehnen. Wie man aus Liszts langem Aufsatz über die Sinfonie ersehen kann*), hat dieses Finale in Frankreich und in früherer Zeit doch zuweilen dämonisch gewirkt. Heute — und in Deutschland wohl von jeher — versetzt es auf den Boden, auf den sich die Räuber- und Rittergeschichten von Spies und Cramer bewegen. Berlioz' Satz schildert das Ende des in Gesellschaft von Banditen zugrunde gehenden Harold in Zügen, die zum Teil rührend sind. Er beginnt wie das Finale der neunten Sinfonie mit Reminiszenzen an die früheren Sätze. Vor Harolds Geist tritt die fugierte Einleitung aus dem ersten Satze, der Pilger-

*) Gesammelte Schriften von Franz Liszt, 1882, S. 3 u. ff.

marsch zieht vorüber; als letzte Erinnerung an reinere Zeiten tönen Fragmente aus dem Ständchen: Die wilde, wüste Orgie mit ihrem brutalen, versteckt an das Haroldmotiv anklingenden Hauptthema:



verschlingt alles. Unter ihren grausamen Attacken zerbricht auch Harolds Thema und verflattert in Brocken. Zuweilen werden die wütenden Triller, die bacchantischen Läufe und die grotesken, nirgends verführerischen, frechen Tanzweisen der Banditenmusik, die sich gern auch soldatisch stolz gibt:



durch unheimliche Klänge unterbrochen, welche Gewissen, Reue und Strafgericht zu repräsentieren scheinen. Die weichste und ergreifendste Stelle des Satzes ist wohl die, wo nach dem dritten Einsatz des eben angeführten Themas (in G dur) der Pilgermarsch — in einem Nebensaal von Solisten gespielt — erklingt. Die Wallfahrt zieht draußen vor der Grotte vorbei. Tannhäuser in ähnlicher Lage flieht; Harold stirbt. Zum letztenmal sucht er stammelnd nach seinem Thema; er findet die Intervalle nicht mehr.

War Berlioz in seiner »Fantastique« und in seinem »Herold« darauf ausgegangen, unter Einhaltung der Beethovenschen Formen den Inhalt der reinen Instrumentalsinfonie faßlicher zu gestalten, so hatte er dabei das Glück nur zum Teil auf seiner Seite gehabt. Volle Triumphe feierte er in beiden Werken nur mit den Mittelsätzen, die sich auf dem alten Glanzgebiete französischer Kunst, der Ballettmusik höchsten Sinnes, bewegen. In den langen Ecksätzen dagegen offenbaren sich die Blößen seiner

musikalischen Begabung und Bildung, so oft es auf melodische und motivische Entwicklung ankommt; groß sind hier, von einigen feurigen Übergängen abgesehen, nur die Stellen, wo das volle Thema wiederkehrt. Nun versuchte er im Jahre 1839 mit einem dritten Werke eine Änderung sowohl jener Formen selbst, als auch des bisherigen Sinfoniebegriffs. Es ist die Sinfonie »Romeo und Julie« (op. 17), mit der der Komponist eine neue Gattung zu gründen gedachte, die er dramatische Sinfonie nennt. Sie vergrößert die Zahl der Sinfoniesätze und mischt in ihnen reine Instrumentalmusik mit einfacher Gesangmusik und Oper. Einen Vorläufer hatte Berlioz diesem Werk in seinem »Lelio« vorausgeschickt. Diese Komposition war als Ergänzung zur Sinfonie fantastique, mit der sie die Opuszahl gemeinsam hat, gedacht, sollte schildern wie der junge Künstler aus seinen schrecklichen Träumen erwacht und zum Leben zurückkehrt. Daher ihr Nebentitel »Le retour à la vie«. Berlioz gibt ihr die Gattungsbezeichnung »Monodrame« und fügt dem Instrumentenspiel und dem Gesang als drittes Mittel der Darstellung noch gesprochnen Dialog hinzu. Doch ist dieser Lelio nicht zu größerer praktischer Bedeutung gelangt.

H. Berlioz, Lelio.

H. Berlioz, Romeo und Julie.

Eine Mischung der Kunstmittel, wie sie Berlioz in Romeo und Julie versucht, ist ungewöhnlich, unbequem, aber an und für sich weder unsinnig noch unmöglich. Für Berlioz mag die nächste Anregung aus dem Finale von Beethovens neunter Sinfonie gekommen sein; das Verfahren, in der Darstellung einer Idee mit Vokal- und Instrumentalsätzen abzuwechseln, ist aber schon älter. Aus dem 17. Jahrhundert bieten die sogenannten österreichischen Kaiserwerke*) bequem erreichbare Beispiele, jeder Musikfreund weiß, wie Bach und Händel, jener im »Weihnachtsoratorium«, dieser im »Messias«, die Schilderung der heiligen Nacht mit den »Hirten auf dem Felde« in Instrumentalsinfonien geben. Das Wagnersche Musik-

*) Siehe S. 28.

drama und das neue Lied seit Schumann zeigen ebenfalls, wie Gesang und Instrumente sich ebenbürtig und zum Besten des Gesamteindrucks in die Darstellung teilen können. Werden in eine Sinfonie Gesangsätze und in ein Chorwerk Instrumentalsätze eingefügt, so wird es immer darauf ankommen, daß diese Mischung so verschiedner Elemente Gründe der Notwendigkeit für sich hat, den Hauptabsichten und den Grundideen des Kunstwerks zugute kommt und seine Wirkung bis zu einer Stufe hebt, die ohne jenes Mittel nicht erreichbar war.

Von diesen Gesichtspunkten aus kann man sich nicht darüber täuschen, daß auch »Romeo und Julie« ähnlich wie die Fantastique und Harold nur der Versuch, aber nicht das Muster einer neuen Gattung ist. Die »Sinfonie dramatique«, die Berlioz mit diesem Werke in die Orchestermusik einführen wollte, mag eine Zukunft haben — aber nur dann, wenn ihre Vertreter kritischer zu Werke gehen, als das Berlioz getan hat. Ihm bleibt wieder das Verdienst, den Pfad gewiesen zu haben, ihm der Ruhm, in dem neuen Werke viel Schönes und Ergreifendes und Merkwürdiges, zum Teil in ganz neuer Art geboten zu haben. Aber wer sich nicht über die Schwächen und Mißgriffe in dieser dramatischen Sinfonie klar ist, bezahlt seine unbedingte Begeisterung mit einer etwas teuern Verwirrung seines künstlerischen Urteilsvermögens.

Äußere Gründe mögen Berlioz abgehalten haben, Romeo und Julie, wie so viele Komponisten vor und neben ihm, einfach als Oper in Musik zu setzen. An der Bühne gab es, wie sich soeben gelegentlich des Benvenuto Cellini gezeigt hatte, viel mehr Verdruß, Ärger und Aufregung als im Konzertsaal, wo Berlioz bereits festen Fuß gefaßt hatte. Er selbst sagt in seinen Memoiren über die Entstehung zu dem seltsamen Plan seiner Sinfonie dramatique nichts, erzählt uns nur von dem Entzücken, in dem er sich während der Arbeit befunden, von der Schnelligkeit, mit der er sie — innerhalb von 7 Monaten — vollendet habe, und läßt an mehr als einer Stelle durchblicken, daß er mit dieser Komposition dem Geist Shakespeares

eine durchaus würdige Huldigung gebracht zu haben glaubte. In der Meinung, etwas vom Besten gegeben zu haben, widmete er die Sinfonie Nicolo Paganini, der ihn kurz vorher, nach der letzten Aufführung des Harold, großmütig — die böse Welt meinte aus Berechnung*) — mit dem zeitgemäßen Geschenk von 20000 fr. überrascht hatte.

Auf dem Titelblatt der Partitur steht »composée d'après la Tragédie de Shakespeare«; diese Wendung läßt Freiheiten und Abweichungen zu. Im ganzen aber haben wir keinen ausreichenden Grund daran zu zweifeln, daß Berlioz mit seiner Sinfonie ein Abbild der großen englischen Liebestragödie geben und, ähnlich wie es Schumann später mit dem dritten Teil seiner Musik zu Goethes Faust wirklich gelungen ist, die Wirkung dieses Kunstwerks vertiefen wollte. Die Aufgabe dachte er sich wohl so, daß die gefühlsreichsten Situationen des Dramas dem Orchester zugewiesen würden, der Gesang sollte bei der Darstellung verwickelter, an Konflikten reicher Szenen zu Hülfe kommen und außerdem die Verbindung und Vorbereitung der musikalischen Hauptbilder übernehmen. Im großen ganzen hat Berlioz dieses Programm auch eingehalten; nur hat er es um rein musikalischer Effekte willen mehrfach getrübt und auch der Instrumentalmusik Leistungen zugemutet, deren sie nicht fähig ist. Der erstere Fehler tritt in der Stellung des Prologs hervor und in der ungeheuren Bedeutung, welche in der Sinfonie der im Drama ganz unwesentlichen Erzählung von der Fee Mab gegeben ist; der andre namentlich am Eingang der Grabszene.

Die Sinfonie besteht aus folgenden 8 Nummern: 1. Introduktion, 2. Prolog, 3. Ballszene, 4. Gartenszene, 5. Fee Mab, 6. Juliens Begräbnis, 7. Grabszene, 8. Finale.
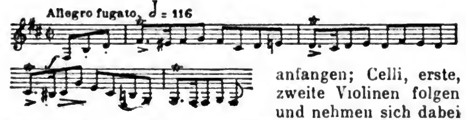
In der Natur des Prologs liegt es, daß er ein Werk eröffnet. Wenn Berlioz den von Romeo und Julie hinter

---

*) Ad. Jullien: Berlioz, 1888, S. 133. F. Hiller: Künstlerleben. 1888, S. 89.

die Instrumentalintroduktion setzt, so könnte er sich auf altvenetianische Präzedenzfälle aus dem 17. Jahrhundert berufen, bei denen bekanntlich dem gesungnen Prolog noch eine gespielte Ouvertüre vorausging, gleichsam der Prolog doppelt gegeben wurde. Bei Berlioz hat es aber eine andre Bewandnis: Ihm kam der Anfang des Werks mit dem berichtenden Prolog zu ruhig und zu matt vor. Er wollte den Zuhörer zunächst erst einmal in Bewegung bringen. Seine Instrumentalintroduktion (Allegro fugato, ₵, H moll) ist gar keine Introduktion im üblichen Sinne des Wortes, sondern sie versucht den Inhalt der ersten Szenen Shakespeares wiederzugeben, sie führt mitten in die Handlung hinein: in die Straßenkämpfe der Geschlechter der Montecchi und Capulets. Ein Zusatz zur Überschrift der Nummer: Combats — Tumulte — Intervention du Prince (Streit und Auflauf, der Fürst erscheint) spricht das noch ausdrücklich aus.

Die Musik sucht jene Kämpfe, ihre Aufregung und ihre Zwischfälle mit einer Fuge zu veranschaulichen, die die Bratschen mit dem Thema:



anfangen; Celli, erste, zweite Violinen folgen und nehmen sich dabei mancherlei Freiheiten inbezug auf Tonart und Intervalle gegenüber den Gesetzen, die die Schule für Beantwortung und Aufnahme von Fugenthemen stellt. Das Thema selbt hat in dem mit scharfem Triller einsetzenden Motiv seinen wichtigsten Bestandteil und gelangt auf seinen vollen Umfang durch sogenannte Sequenzen, d. i. wörtliche oder freie Wiederholungen eines Grundmotivs. Hierdurch erhält der Satz einen auffallend regelmäßigen Charakter. Berlioz scheint an den Anstand und das strenge Ceremoniell gedacht zu haben, das im Mittelalter die Turniere der Ritter beherrschte. Aufgeregter und

eifriger wird die Introduktion erst mit dem Fismoll beim Zutritt der Blasinstrumente. Das ist ungefähr die Stelle, wo bei Shakespeare zu den Dienern und Angehörigen der Capulets und Montecchi sich die Bürger von Verona mit Knütteln gesellen: »He! Spieß' und Stangen her! Schlagt auf sie los!« Als bald darauf die Haupttonart Hmoll wiederkommt, dröhnt in Hörnern und Kontrabässen der Grundton in halben Noten: Es sind dumpfe Schläge: die Glocken läuten Sturm, in fernen Gassen erwacht das Volk und sammelt sich. Auf dem Platz sind die Parteien zum erstenmale hart aneinander geraten. Die beiden Gegner treiben einander vom *fis* bis zum $\overline{g}$. Auf diesem Tone sitzen sie fest acht Takte lang; bedrohlich steigen von unten die Bässe nach der Höhe. Da löst eine schnelle Modulation nach Adur den Wirrwarr, die Fuge setzt vom neuen an: das Thema diesmal in den ersten Violinen in Ddur aber *ff* und von allen Instrumenten des Orchesters im stärksten Ton begleitet, die Hörner kurz und entschieden, die Posaunen mit einer wohlgemut kampfesfrohen Melodie. Das Thema gelangt an die zweiten Violinen; noch ehe sie es an die Celli abgegeben haben, ist mit den Trompeten zugleich der vollständige Sturm da; keine Ordnung mehr, kein Sinn für Fuge und Vernunft, sondern die vollständige Empörung! Wie lange, alles vernichtende Wogen zischen die Akkorde des Tutti hin. In diesem Augenblick geschieht etwas Überraschendes: Es wird still, die Rhythmen kommen ins Schwanken, das Fugenthema nimmt Reissaus, wir hören nur noch wie vom weiten Bruchstücke: eine spannende Fermate! Ihr folgt, von sämtlichen Posaunen und der Ophikleide im Einklang und Oktave vorgetragen, eine seltsame Melodie:

Fièrement, un peu retenu et avec le caractère du récitatif.

Sie bezeichnet das Auftreten des Fürsten von Verona, seine Anrede an die streitenden Haufen. Voll Hoheit

und Verwunderung klingt sie in diesem Eingang doch noch gütig; erst im weiteren Verlauf wird sie wetternd und donnernd. Shakespeares Fürst ist gleich von Anfang an ungehalten und aufgeregt: »Aufrührerische Vasallen etc.«

Die Annahme liegt nahe, daß diesem Rezitativ das Finale von Beethovens neunter Sinfonie zum Vorbild gedient hat. Der Prozeß ist beidemale derselbe: dem Chaos, dem Tumult gegenüber die Bässe als Ordner! Verstehen und richtig deuten läßt sich die Stelle ohne Schwierigkeit, vorausgesetzt, daß der Hörer soviel guten Willen und Scharfsinn mitbringt, als die Programmusik jederzeit voraussetzen darf. Hat doch Berlioz durch die Überschrift des Satzes der Phantasie vorgearbeitet! Berlioz hat dann wieder vorbildlich auf Liszt und den ersten Satz seiner Dante-Sinfonie gewirkt.

Die Rede des Fürsten wiederholt von höhrer Stufe aus die drei Glieder, in denen sie zuerst vorgebracht wurde, wird herrischer und strenger. Am Schlusse, da wo die Bassinstrumente vom vollen Orchester abgelöst werden, wo die Hörner wie entsetzt nachschlagen, die Harmonie immer wieder dasselbe *Fis* anschlägt und verklingen läßt, da wo mit einem Worte das Leben der Musik erstarren will, da muß wohl das Wort »Todesstrafe« gefallen sein. Ein schnelles Ende folgt dieser Stelle, leise und kleinlaut steht das Fugenthema noch einmal auf, dann klingt es nur noch in Bruchstücken an, zuletzt bleibt das Trillermotiv ganz unsinnig in den Cellis hängen; bald ist alles verschwunden. In diesem Schluß der Instrumentalintroduktion von Romeo und Julie lebt eine starke Poesie. Auch im ganzen ist der Satz einer der besten in der Sinfonie, geeignet und wohl wert für sich allein gekannt und aufgeführt zu werden, an malerischer Kraft und Eigenart ein echter Berlioz ersten Ranges, durch den Inhalt noch mit der gleichaltrigen Ouverture »Carnaval Romain« nahe verwandt.

Der aus angegebenen Gründen auf die zweite Nummer verschobene Prolog der Sinfonie ist für Solostimmen, für

dreistimmigen Chor (Kontraalt, Tenor und Bass) und Orchester komponiert. Wie bei allen Gesangsnummern von Romeo nnd Julie hat auch hier Berlioz selbst den Text entworfen, Emil Deschamps brachte ihn in Reime, ein gewisser Freiberg hat ihn in oft holpriges Deutsch übersetzt. Der Zweck des Prologs ist der: den Inhalt des Dramas kurz zu erzählen. Der Chor ist der Träger dieser Erzählung; wichtige Punkte hebt Berlioz durch Sologesang und durch kleine Instrumentalsätze hervor.

Der erste Abschnitt beginnt mit einem Harfenakkord (*fis-ais-cis*). Dann fängt der Chor an, eine Erklärung zu geben zu der Szene, die wir soeben in der Orchesterintroduktion erlebt haben. Der Chor singt oder deklamiert vorwiegend im unisono; es ist nur wenig Harmonie in seinen Satz gemischt, aber dann sehr wirksam. Der ganze Abschnitt macht dadurch, daß er an den liturgischen Ton erinnert, einen sehr ehrwürdigen und altertümlichen Eindruck, ganz besonders in der Schlußmodulation, die uns bei den Worten »encore recours« (»fortan erkämpft«) außerordentlich fein und Phantasie bezwingend nach Dmoll führt. Ein feierlich an- und abschwellender Akkord der Messingbläser, von der Pauke unterstützt, schließt ab.

Der zweite Abschnitt erzählt vom Waffenstillstand der Parteien und vom Fest bei Capulet. Hier ist das Erscheinen Romeos ausgezeichnet durch einen unbegleiteten Sologesang des Alts, der mit einfachen Mitteln der Tempoverzögerung, chromatischer Melodieführung, des Wechsels der Tonstärke sehr ausdrucksvoll und bewegend wirkt. Das Fest bei Capulet schildert das am Chorschluß einsetzende Orchester, indem es aus der dritten Nummer der Sinfonie das Hauptthema der Ballmusik und deren am Schluß der Nummer eintretende Umwandlung (die Musik der heimkehrenden Gäste) vorführt. Gewiß üben derartige Anspielungen erst auf solche Zuhörer, welche das ganze Werk bereits kennen, ihre volle Wirkung aus; aber unberührt lassen sie auch den Unvorbereiteten nicht, dank dem dieser Musik innewohnenden

plastischen Charakter. Sie erzählt unverkennbar von glücklichen Herzen.

Der dritte Abschnitt führt zur Gartenszene. Spannend ist die Stelle gehalten, wo berichtet wird, wie Romeo die Mauer übersteigt. Eine Generalpause mit Fermate gibt dem Erstaunen Raum. Und nun markiert ein pianissimo, ein heimliches Rauschen der Chorakkorde die neue, die größere Überraschung: Julia auf dem Balkon. Aufregend kurz, aber meisterhaft führt Berlioz zu dem Schluß, zu den warmen von Chor und Orchester gemeinsam gesungenen Melodien aus der Liebesmusik der vierten Nummer.

Angefügt ist in diesem dritten Abschnitt eine lyrische Einlage, ein Strophenlied, das das Glück der ersten Liebe preist: »Premiers transports etc.« (»O erste Schwüre etc.«). Der Soloalt singt es und das Cello singt mit ihm, so wird es zum Dialog, ein einfaches aber gefühlreiches, prächtiges Stück musikalischer Poesie. Die Harfenbegleitung gibt ihm einen gewissen Troubadourcharakter, nur an wenigen Stellen tritt der Klang von Flöten, Klarinetten und englischem Horn weich umhüllend noch hinzu.

Es folgen nun als vierter Abschnitt die Erzählung von der Fee Mab und als fünfter, schließend, der Bericht von Juliens Begräbnis und von der Versöhnung der feindlichen Geschlechter an der Gruft.

Die Geschichte von der Fee Mab ist nicht in dem kurzen Stil behandelt, der sonst im Prolog herrscht, sondern im Detail breit, dramatisch alle Einzelheiten belebend, vorgeführt. Dieselbe Aufgabe in einem Werke auf zwei verschiedene Arten lösen zu wollen, war eine Kraftprobe. Berlioz hat sie glänzend bestanden. Denn die Schilderung der Fee Mab durch den Solotenor und Chor ist ein ähnliches Unikum und ein Meisterstück wie das berühmte Orchesterscherzo, das Berlioz dem Gegenstand als fünfte Nummer der Sinfonie gewidmet hat. Die Fee Mab oder Königin Mab zieht im Prolog in der Form eines »Scherzetto« vorüber, wie Berlioz das Tonbild nennt; es ist das originellste und größte im ganzen Prolog — 116 Takte umfaßt es. Unter all den Geister-

szenen lustiger, freundlicher oder schreckhafter Natur, die der Musik in der großen romantischen Epoche von Gretry, d'Alayrac, C. M. v. Weber bis auf Mendelssohn und Meyerbeer zugewachsen sind, ist mit dieser Berliozschen Komposition von der Fee Mab nichts zu vergleichen. Das ist ein Spuk ganz für sich, flüchtiger, leichter, abwechslungsreicher als jeder andere und auch da, wo das Treiben verworrener wird, immer von größter Anmut. Das Hauptelement dieser Musik bilden Rhythmus und Tempo. Das Zeitmaß verlangt von Instrumenten und Singstimmen das äußerste, was sie an Schnelligkeit leisten können, die Bratschen und die unteren Cellis haben mit ihren Begleitungsfiguren ein ungestümes, aber doch immer feines perpetuum mobile zu leisten. Dann kommen die merkwürdigen schillernden Harmonien hinzu, dem Satz einen fremdartigen Charakter zu geben: Jeder einfache Dreiklang wird durch einen humoristisch berechneten Mißton gestreift. Die Einsätze der dürftigen Blasinstrumente wirken in gleichen Graden gespenstisch und komisch. Instrumentation und Nuancierung — fast immer *p* — werfen über das Ganze phantastische Schleier. Es ist in der Geschäftigkeit, mit der eine Gestalt nach der andern vorbeisaust, etwas Atemversetzendes. Nirgends kommt etwas Faßbares; höchstens die kleine Episode von dem Kriegstraum des Pagen mit den Kanonaden, dem Tambour und der Trompete tritt deutlicher heraus und macht Miene, dem Zuhörer auf den Leib zu rücken. Im Gesangteil ist das Sätzchen, für germanische Chorzungen namentlich, ganz ausgesucht schwierig.

Der Schluß des Prologs, der vom tragischen Ende des Liebespaares und der Versöhnung der Geschlechter berichtet, ist äußerst kurz geraten, fast als hätte Berlioz nach der Fee Mab sich über die Geduld der Zuhörer und über ihre hohen Ansprüche Gedanken gemacht. Angespielt ist nur auf die Begräbnismusik der sechsten Nummer, und zwar nimmt das Orchester das charakteristische Liegenbleiben des einen Tones (*e*) von dort herüber.

Zieht man die Summe des Gebotenen, so kann kein Zweifel sein, daß im Prolog von Romeo und Julie, unscheinbar in der Form und in den Mitteln, doch eine außerordentlich große und völlig originelle Leistung vorliegt, die für die Beurteilung von Berlioz schwer wiegt.
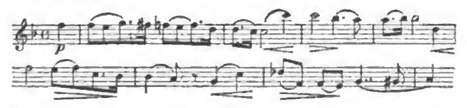
Berlioz wendet sich nun wieder der unmittelbaren Darstellung zu und gibt zunächst ein Bild von dem Ballfest bei Juliens Eltern. Im Drama ist dieses Fest ein nicht unwichtiger Abschnitt: er bringt zum ersten Male die Liebenden zusammen. Dem Komponisten bietet sich gleich gute Gelegenheit zur Seelenmalerei wie zur Situationsschilderung, er kann scharf geprägte Gestalten zeichnen, ihre Herzensbeziehungen bloßlegen, kann einen Ausschnitt aus dem Treiben der großen Welt versuchen, sich im Intimen, ebenso wie im Glänzenden bewähren. Als geborener Freund großer Mittel, mächtiger, üppiger, Sinne berauschender Klänge, als Meister in der Schilderung äußeren Lebens hat Berlioz den festlichen Charakter der Szene, die Pracht und die Freude, in der sich die stolzen Massen einherbewegen, betont. Reichlich zwei Drittel der neuen Nummer sind mit rauschender, pompöser Ballmusik ausgefüllt. Aber wie in der Fantastique und im Harold kommen auch hier die eigentlichen Helden des Stückes nicht zu kurz und treten im rechten Augenblick in den Vordergrund.

Diesem dritten Satz, welchen das Orchester allein ausführt, hat Berlioz die Überschrift gegeben:

Romeo seul-Tristesse-Concert et Bal-Grande Fête chez Capulet (Romeo allein in Traurigkeit; Konzert und Ball; großes Fest bei Capulet).

Er beginnt mit einem Andante melancolico, C, F dur, das zunächst die Worte Romeos (I, 4) zu veranschaulichen scheint: »Mich drückt ein Herz von Blei zu Boden, daß ich kaum mich regen kann«. Die ersten Violinen suchen nach Melodie und Ausdruck und finden nur spärlich; namentlich in der Unbestimmtheit der Tonart spricht diese Einleitung aufs deutlichste einen schwankenden

Zustand aus. Endlich bietet sich ein Halt. Die Oboen und Klarinetten setzen (im 23. Takt) das Motiv ein und klammern sich daran wie an eine letzte Rettung. Sechsmal hintereinander, nur mit immer neu tastenden und wechselnden Bässen, hören wir diese klagende Stimme; dann erst entwickelt sich eine lange Gesangmelodie, die im Anschluß an das gegebene Motiv folgendermaßen lautet:



Noch einmal setzt sie zu einer viertaktigen Halbperiode an und gelangt mit ihr nach As dur. Diese unerwartete Harmoniewendung bestätigt nur, was der gewissermaßen irrende Schritt des Themas schon verrät: die Unruhe in Romeos Seele, sein Sehnen und Zweifeln: »Mein Herz erbangt und ahnet ein Verhängnis, welches noch verborgen in den Sternen ... das Ziel des läst'gen Lebens ... mir kürzen wird durch irgend einen Frevel frühen Todes« (I, 4). In der neuen Tonart (As dur) schweben freundliche Motive in Triolen tänzelnd heran. Der kleine Zwischensatz (8 Takte) hellt die Stimmung etwas auf. Das Gesangthema mit den ausdrucksvollen halben Noten setzt jetzt in C dur wieder ein, aber des Zieles sicherer und hoffnungsvoller als beim ersten Male weiter geführt. Violinen, Flöten, Bratschen bringen der Reihe nach das tröstliche neue Schlußmotiv. Da kommt eine plötzliche Unterbrechung: Allegro im Alla breve: *pp* klingen in den Geigen zitternde Rhythmen: auch die Tonart Des dur zeigt auf eine ganz unvermutete Wendung. In Klarinetten und Fagotten taucht das Bruchstück eines Polonaisenthemas auf. Dann folgt eine Gruppe von Takten, wo die Geigen still auf gehaltenen Akkorden tremolieren, zuletzt tritt auf-

regender Paukenwirbel hinzu. Es ist eine ganz naturalistisch packende Stelle, ein Bild des kalten Fiebers, das Romeo ergriffen hat. Was Berlioz hier gemeint hat, kann niemand ganz bestimmt sagen: etwas Außerordentliches jedenfalls. Das Wahrscheinlichste ist: Romeo hat seine Julie erblickt. Sei es nun eine äußere Erscheinung, sei es ein Entschluß, dem der jetzt folgende Abschnitt in der Komposition — Larghetto expressivo, $^3/_4$, Cdur — gilt, jedermann wird davon ergriffen sein, wie fein erfunden und gedacht er ist: Kein Ausbruch des Jubels, lauter Leidenschaft überhaupt, sondern ein zarter Gesang, fromm wie ein Gebet. Die Oboe trägt die unschuldig einfache Melodie vor, die Erregung, aus der sie emporgewachsen ist, wird nur in den Rhythmen der dezenten Begleitung bemerkbar: die Cellis umspielen mit rastlosen Sextolen; an den Schlußstellen werfen die Geigen mit den Pauken schauernde Tremolos hinzu. Und nun geht Romeo mitten hinein ins Fest der Feinde. Der Hauptteil des Satzes — Allegro, ₵, F dur — beginnt.

Es ist im wesentlichen ein Tanzsatz, er teilt mit anderen Arbeiten gleicher Gattung, die wir von Berlioz besitzen, das Feuer, unterscheidet sich aber von ihnen allen durch einen Zug von Stolz und Pracht. Daß es sich hier um ein Fest von Patriziern handelt, sagen uns schon die einleitenden Takte mit den pompösen Baßgängen. Sie versetzen die heutigen Zuhörer unwillkürlich in den dritten Akt von Wagners »Lohengrin«, der allerdings 1839 noch nicht geschrieben war. Das Hauptthema, über dem sich Berlioz' Festgemälde nun aufbaut, fängt folgendermaßen an:



Es enthält in der Schale einer Marschweise einen kostbaren Inhalt von Würde und Lebenslust. Der letzteren

dient unter den Motiven, die dem hier gegebenen Anfang folgen, besonders das drollig ausholende:

Nachdem die glänzende Gesellschaft ihren ersten Rundgang vollendet — Ganzschluß in F dur —, wird unsere Aufmerksamkeit auf eine einzelne Gruppe, die etwas im Hintergrund steht, gelenkt. Celli, Bratschen und Fagotte sind ihre Sprecher:

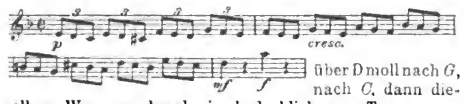


Halblaut reden sie von den letzten Händeln mit den Montecchis. Es sind herrische Leute, und wehe dem armen Romeo! Andere ziehen mit leichtem Scherz vorbei. Dann kommt das Hauptthema zum zweiten Male, diesmal in den Holzbläsern, die Geigen ziehen ein langes Gewinde von Achteln darum. Dann wird es auf allen Seiten lauter, als stritten sich die Streicher mit den Bläsern um die Akkorde. Und siehe da, in diesem Augenblick des Lärms und der Aufregung erscheint das Thema aus dem Larghetto wieder, diesmal nicht von der Oboe, sondern von den Hörnern geführt. Sie behalten es auch im weiteren Verlauf und ziehen noch Posaunen und Fagotte dazu. Berlioz gibt uns jetzt die Aufklärung, was er mit der Larghettomelodie gemeint hat: Es ist wirklich Juliens Gestalt: majestätisch schreitet sie dahin, und als der Hauptsatz, die rauschende Ballmusik, jetzt wieder wie beim Anfang des Allegro von der ganzen großen Masse der Geigen, von Flöten und Bratschen unterstützt, von den anderen Instrumenten, unter ihnen zwei Harfen, umlärmt wird — strahlt doch über all den glänzenden Wirrwarr hinweg in Hoheit die Larghettomelodie: Das Stück könnte nach genauer Wiederholung des ersten Allegroteils — bis zu dem Punkte, wo das Baßthema kam — beendet sein. Berlioz erweitert aber Beethovensch. Statt eines F dur-Schlusses kommt eine Ausbiegung über A dur nach D moll und ins piano. Die Stille der Verlegenheit tritt ein. und

in ihr lassen sich wieder Händelsüchtige vernehmen, sie brüten neue Komplotte: Diese unfriedlichen Gedanken sind in zwei Themen gegeben



die das Material zu einer bescheidenen Doppelfuge bilden. Sie wird nicht durchgeführt, sondern Berlioz beschränkt sich darauf, die chromatische Skala zu einem Basso ostinato zu verwenden, über den in wachsender Erregung, im langen crescendo erst allein die Bläser rhythmische Kampfmotive hinschmettern. Bald stimmen die Geigen mit ein; es reizen die Schlaginstrumente. Die festliche Stimmung ist in eine kriegerische umgeschlagen. In allen Gruppen größte Unruhe, ein Anlauf über den anderen auf das drängende Motiv:



über D moll nach *G*, nach *C*, dann dieselben Wege nochmals in bedrohlicherem Tone — es schlägt am Ende der Perioden bereits ein —, und dann bricht mit dem endlich erreichten F dur das volle Wetter los: Eine wilde elementare Musik, ein schlimmerer Aufruhr als in dem Augenblick der Orchesterintroduktion, in dem die Posaunen des Fürsten sich erhuben. Noch einmal wird Ruhe. Wir hören wieder den chromatischen Baßgang von Pauken und Trommeln schauerlich beleuchtet. Diesen letzten Augenblick benutzt Romeo sich zu entfernen. Die Oboe singt wieder den Klagegesang, mit dem sich im Andante melancolico Romeo schwermütig vorstellte. Im Toben der Massen — eine plötzliche Generalpause sagt uns, bis zu welchem Grad die Wut gediehen — geht der Satz schnell zum Schluß.

Die Italiener des 17. Jahrhunderts, die venetianischen Librettisten voran, die Spanier, die Geschlechter der ausgehenden Renaissance überhaupt, verstanden sich auf Liebesszenen. Aber den Szenen, in denen Shakespeare in »Romeo und Julie« das Liebespaar zusammenführt, kommt doch wenig gleich. Dieses Urteil läßt sich auch auf die Gartenszene der Berliozschen Sinfonie übertragen, in der der Komponist seine Erinnerungen an jenen schönsten Teil des Shakespeareschen Dramas in Töne gebracht hat. Man kann es ruhig sagen: Berlioz hat die Liebe von Romeo und Julie schöner geschildert als der Dichter, um so viel inniger und ergreifender als die Musik, wenn es Gefühle darzustellen gilt, der Sprache überlegen ist. In der Komposition Berlioz' steht auch das mit, was bei Shakespeare ungesagt bleibt; vor allem über alle Süßigkeiten des Augenblicks hinweg bringt sie uns ins Bewußtsein, daß diese Liebe tragisch enden wird. Ein Ton der Klage und der Wehmut klingt mit durch alle Seligkeit hindurch.

Mit der vorhergehenden Nummer, der Ballszene, ist die Gartenszene, als fünfte Nummer des Werkes, durch eine dramatische Einleitung verbunden. Die Überschrift des Stückes:

> Nuit serène — le jardin de Capulet silencieux et decent. Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant des reminiscences de la musique du bal,

welche Berlioz selbst gegeben hat, enthebt jeder weitern Beschreibung des Verfahrens. Ein Allegretto ($^6/_8$, A dur) enthält diese Einleitung. Langgezogene Geigenakkorde, die nur schleichend modulieren, beginnen. Berlios schreibt *pppp* vor. Das ist die Stille des Gartens, von der die Überschrift sagt. Nach dreißig Takten erst klingt es im ersten Horn: als käme jemand. Und bald darauf beginnen die jungen Kavaliere ihr: »Oho Capulets, bon soir« (»Capulets, schlaft wohl«). Gleich darauf kommt auch die hauptsächlichste von den Ballreminiszenzen, auf die uns der Komponist selbst aufmerksam gemacht hat:

Allegretto.

O quelle nuit, quel festin!

Leicht wird man in ihr den Anfang vom Hauptthema des Allegros der Ballszene wiedererkennen. Das ganze Stück Einleitung ist von Humor, wie von poetisch höherer Empfindung gleichmäßig belebt. In ihrer etwas steifen Anmut erinnert seine Melodik namentlich an Berlioz' »Flucht der heiligen Familie nach Ägypten«. Ein Wunder, daß es sich unsre Männergesangvereine fortdauernd entgehen lassen! Es verklingt, und nun beginnt die eigentliche Scène d'Amour, die Liebesszene, in Form eines mehrmals von belebten, erregten Episoden durchbrochnen Adagios. Der 6/8 Takt und die A dur-Tonart bleiben. Das langsame Tempo gibt aber der Komposition ihren eigentümlichen Charakter als einer Liebesszene von fast religiöser Tiefe.

Das Adagio beginnt wie präludierend mit einem Abschnitt, in dem die Bratschen mit den geteilten Cellis in bald ausdrucksvollen, bald spielerischen Motiven sich dem Gesang nähern. Es ist ein eigentümlich volles, gedämpft weiches Kolorit, ähnlich dem in der »Scène aux champs« von Berlioz' Fantastique. Drunter klopfen die Bässe wie die Schläge des Herzens. Die zweiten, dann die ersten Geigen tragen Verzierungen und melodische Fragmente herbei; noch mehr aber erinnern Klarinette und englisches Horn an die Liebesmusik der Vögel, sie seufzen sehnsüchtige Motive, die uns die Stelle des Dramas vor die Phantasie bringen, wo es heißt: »Es war die Nachtigall und nicht die Lerche«. Dann wird ein Singen daraus, leidenschaftlich treiben die Töne nach oben. So setzt die Stelle ein:

Adagio.

pp

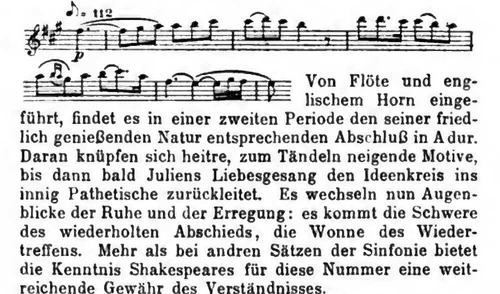
und so schließt sie:



Bald kehrt sie wörtlich genau wieder, sie umrahmt das vom Cello und vom Horn vorgetragne Liebesthema Juliens, ihr Geständnis, den Lüften anvertraut:



Eine der schönsten Melodien der ganzen neueren Musik, muß dieses Thema in diesem Werk und in diesem Satz namentlich mit seinem Schluß fest gemerkt werden. Denn es taucht wie ein Leit- und Repräsentierthema häufiger in unserm Adagio wieder auf. Die Musik wird von dem Einsatz der Vogelmotive ab wiederholt. Romeo lauscht entzückt, und als Julia nun im vollsten Tonglanz ihr Liebesgeständnis (jetzt in Cdur) nochmals ablegt, bemächtigt sich ein großer Sturm seiner Gefühle (Allegro agitato). Er dringt vor, gibt sich zu erkennen, das Cello hebt ein Rezitativ an und leitet damit über zu der zweiten Hälfte der Nummer, dem Liebesdialog. Dieser Dialog hat wieder die Form eines Adagio, das gegen das erste um eine Kleinigkeit beschleunigt ist. Das in ihm neu hinzutretende Hauptthema ist:

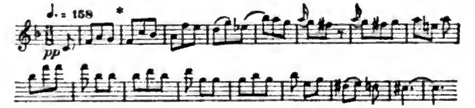


Von Flöte und englischem Horn eingeführt, findet es in einer zweiten Periode den seiner friedlich genießenden Natur entsprechenden Abschluß in Adur. Daran knüpfen sich heitre, zum Tändeln neigende Motive, bis dann bald Juliens Liebesgesang den Ideenkreis ins innig Pathetische zurückleitet. Es wechseln nun Augenblicke der Ruhe und der Erregung: es kommt die Schwere des wiederholten Abschieds, die Wonne des Wiedertreffens. Mehr als bei andren Sätzen der Sinfonie bietet die Kenntnis Shakespeares für diese Nummer eine weitreichende Gewähr des Verständnisses.

Der fünfte Satz der Sinfonie, das Scherzo (Prestissimo, $^3/_8$, Fdur) trägt die Überschrift: »La Reine Mab,

ou la Fée des Songes« (Königin Mab, die Traumfee). Er bedeutet einen Abfall von Shakespeare, eine Überläuferei zur selbstherrlichen Musik, insbesondere zu den Formen der Beethovenschen Sinfonie. Berlioz mochte auf die bewährte Wirkung eines Scherzos auch in »Romeo und Julie« nicht verzichten. Sieht man von der Entstehungsursache ab, so bleibt dieser Satz eine bis heute noch nicht überbotne Glanzleistung auf dem Gebiete der Elfenmusik. Die Komposition gibt den flüchtigen Charakter, den man von dieser Gattung erwartet, nach einer Richtung wenigstens vollkommen wieder, ganz besonders aber zeichnet sie sich aus durch ihren Reichtum neuer und ungewohnter, mit ebensoviel raffinierter Berechnung als mit poetischem Genie aufgesuchter und erfundener Klänge. Zwar für die Gestalt und das Treiben des Miniaturelfs, wie sie Shakespeare — vor Ball- und Balkonszene I, 4 — beschreibt, ist die Berliozsche Musik immer noch zu kompakt, zu reich an Baßklang; aber man hatte in einer Sinfonie ein Scherzo wie dieses doch noch nicht gehört: Ein ganzer Jahrmarkt von seltnen, schweren Trillern, von pizzicatos, Flageoletts, ausgesuchten Spielarten und Tonlagen tat sich hier auf.

Dem Hauptsatz, den einige akkordische, durch Fermaten, Modulationen und Klangfarbe ins Träumerische erhobne Takte einleiten, liegt folgendes Thema
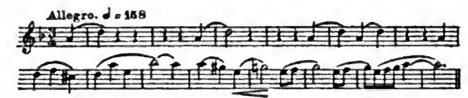


zu Grunde. Die Violinen durcheilen mit ihm im schnellsten Zeitmaß, in der größten Leichtigkeit, die möglich ist, einen ziemlich umfangreichen Kreis von Tönen und Tonarten. F dur beginnt, der Schluß führt nach *cis* und nach einem dissonanten Akkord *des-f-as-h*, demselben, der den Satz überhaupt begann. Es ist etwas Koboldartiges in dieser Beweglichkeit, und es ist auch nicht leicht für

den Zuhörer genau zu folgen. Um das zu erleichtern, müssen Spieler und Dirigenten die metrisch betonten Takte hervorheben. Wird damit von Anfang an — der mit * bezeichnete ist der erste — Klarheit eingehalten, so ist der Aufbau der Perioden leicht zu begreifen; er vollzieht sich vorwiegend in zweitaktigen Abschnitten.

Zunächst stellt Berlioz das angeführte Hauptthema noch zwischen das akkordische Einleitungsmaterial. Erst im zweiten Abschnitt, dessen Eintritt sich scharf dadurch markiert, daß wir 8 Takte lang nur (in Bratschen und zweiten Violinen) Akkordbegleitung ohne Thema haben, erhält es das Feld für sich und bestellt es in Umbildungen, wie sie für Menuetts, Scherzi, fürs ganze Tanzgebiet von jeher üblich sind: Eine Doppelperiode in der Haupttonart F dur mit Schluß in *C*, eine zweite in *C* mit Modulationen nach verwandten Harmonien und Schluß in *F*. Es ist ein leichtes anmutiges Treiben ohne wichtigere Vorfälle. An dem oben genannten Punkte erst erscheint ein teilweise neues, von Berlioz auch im »Carneval Romain« verwendetes Motiv: in den Geigen, das Flöte und englisches Horn mit beantworten. Fee Mab wird ausgelassner: schärfer tritt der pizzicato-Klang vor, schärfer wechseln die Tonarten in diesem kleinen Seitensatz. Hdur ist erreicht. Da führt bei einem allgemeinen temperamentvollen Crescendo ein heftiger chromatischer Lauf der Mittelstimmen nach der Haupttonart zurück und in eine große Wiederholung des Hauptsatzes mit einigen Erweiterungen. Motivisch neu tritt eine zuweilen auf vier Takte ausgedehnte Trillerfigur, aus der Schabernack und Übermut herüberklingen, vor.

Die größten Überraschungen fürs Ohr hat Berlioz für die Mitte seines Scherzos aufgespart, für die Stelle,

die üblicherweise das Trio einnimmt. Gedacht ist wohl dieser wichtigere Teil so: daß er die Wirkungen der Schalkereien Mabs im Kopf des Schläfers veranschaulichen soll, während uns der bewegtere Hauptsatz den Umzug der Fee schildern soll. Das Thema dieses Trios heißt:



Mit seinen rufenden und ahnenden, auch mit seinen gesanglichen Elementen ist es im Grunde höchst einfach. Seine Wirkung erhält es durch die Dekoration. Die ersten Violinen trillern dazu vom ersten Ton der Flöte bis zum letzten *pppp* aber ohne Unterbrechung auf $\overline{\overline{\overline{a}}}$; die Celli antworten auf das Quartenmotiv; die andern Saiteninstrumente aber halten hohe Flagolettöne aus. Von ihnen kommt der Märchenzauber, das Feenlicht, das über dem Abschnitt liegt; süß wie Liebestraum und ganz fremdartig und neu erscheint er. Zugleich ist dieses Kolorit zum ersten Mal das, was sich mit den von Shakespeare erweckten Vorstellungen deckt. Die Harfen fallen bald mit unerhörten Klängen ein, die zur selben Familie wie die Flagolettöne der Geigen gehören. Die Phantasie des Hörers wird in demselben Augenblick aus dem Elegischen hinüber gerissen nach dem Humoristischen: wir hören in den Bratschen und Cellis Figuren, die an den Rhythmus des galoppierenden Pferds erinnern. Berlioz hat an die Stelle gedacht, wo bei Shakespeare die Fee Mab den Soldaten neckt.

Noch breiter ausgeführt als im Trio sind diese militärischen Bilder in der Reprise des Hauptsatzes. Hier führen sie zu einigen Episoden, an deren Spitzen die Hörner stehen:

Prestissimo.
pp
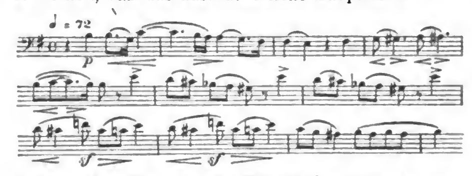
Auch das englische Horn kommt einmal mit einem Jagdmotiv:



Von einer einfachen Wiederholung ist diese Reprise so weit als möglich entfernt; sie ist eine Steigerung in jeder Beziehung, in den Formen nicht weniger als in den Farben. Für letztere sind auch die Schlaginstrumente meisterhaft herangezogen.

Stephen Heller lernte die neue Sinfonie Berlioz' bald nach ihrer Entstehung im Manuskript kennen und berichtete darüber an die Zeitschrift Robert Schumanns*). Dieser Bericht ist noch heute wichtig, weil er über die erste Fassung der Sinfonie Mitteilung gibt. Unter den Abweichungen, die sie von der veröffentlichten Form unterscheiden, tritt als eine der wesentlicheren der Umstand hervor, daß zum Beginn der zweiten Abteilung die mit der Nummer 6 einsetzt, früher nochmals ein Prolog gesungen wurde.

Für diese sechste Nummer, die Juliens Begräbnis bringt — Convoi funèbre de Juliette —, ist kein Prolog und keine Erläuterung nötig. Denn es ist ein einfacher Satz (Andante non troppo lento, C, Emoll), ein Trauermarsch, wie wir ihn hier erwarten, nur mit der Besonderheit, daß das ausdrucksreiche Hauptthema



in Form einer Fuge durchgeführt wird. Die Singstimmen psalmodieren dazu auf einem und demselben Ton *e*. Berlioz hat denselben und einen ähnlichen Kunstgriff in seinen Trojanern und im Offertorium seines Requiems

*) Neue Zeitschrift für Musik, XI, S. 102.

mit großem Glück zum Ausdruck äußerster Niedergeschlagenheit verwendet. Besonders schön ist der zweite Teil der Nummer, der sich nach E dur wendet und Chor und Orchester die Rollen tauschen läßt.

In hohem Grad einer Erläuterung durch Prolog oder eine sonstige authentische Willensäußerung des Komponisten ist dagegen die folgende siebente Nummer der Sinfonie, die Grabszene, bedürftig. Berlioz hat das selbst gefühlt. Er schickt in der Partitur eine Bemerkung voraus, worin er den Dirigenten ermächtigt, den Satz zu überspringen. Mit den Worten: »Le public n'a pas d'imagination« wälzt er die Schuld von sich auf den unschuldigen Teil: Das Publikum, die Zuhörerschaft kann diesen Satz nicht verstehen und wenn neue Erklärer*) seinen Schwierigkeiten gegenüber mahnen, sich den fünften Akt von Shakespeares Drama lebhaft zu vergegenwärtigen, so empfehlen sie ein unzureichendes Mittel. Berlioz gibt als Inhalt unsrer siebenten Nummer an:
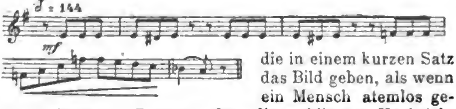
Romeo au tombeau des Capulets; Invocation, Reveil de Juliette, Joie delirante, désespoir, dernières angoisses et mort des deux amants (Anrufung und Erwachen Juliens, Entzücken und Freude, Verzweiflung, letzte Not und Tod der beiden Liebenden).

Daraus ergibt sich, daß er die Ereignisse vollständig umgedichtet hat. Bei Shakespeare ist Romeo gestorben, ehe Julia erwacht; wohl bei Bellini, aber nicht bei Shakespeare gibt es Wiedersehn, Anlaß zur Freude und gemeinsamen Tod. Der Zuhörer muß sich also in der Komposition durch Raten zurecht zu finden suchen; sie ist keine gute Programmusik, sondern Theatermusik, die nur den Augen will sehen helfen, sie ist ein an dieser Stelle verfehltes Kunstwerk.

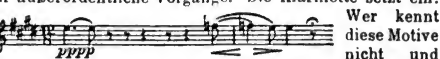
Der Satz (Allegro agitato e disperato, ₵, Emoll) beginnt mit hastigen Figuren

---

*) F. Weingartner in Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1893, S. 123.



die in einem kurzen Satz das Bild geben, als wenn ein Mensch atemlos gerannt kommt: Romeo, den die schlimme Nachricht von Juliens Tod aus dem Mantuaner Exil vertrieben hat, eilt an die Pforte des Grabes. In langen Noten wird äußerste Kraft gesammelt. »Die Nacht und mein Gemüt sind wütend wild, viel grimm'ger und viel unerbittlicher als durst'ge Tiger und die wüste See« so lauten die Worte, mit denen Romeo bei Shakespeare (V, 3) die Türe des Gewölbes — »die morschen Kiefern des Schlundes« — erbricht. Dumpf, tief und schauerlich schlagen die Posaunen, ein Horn dazu, durch Fermaten gefesselte Akkorde an. Dann folgt die Invokation, ein längrer Satz (Largo, $^{12}/_{8}$, Cis moll), in dem Romeo in feierlichen und wehmütigen Melodien zu der tot geglaubten Geliebten spricht. Als sie zum Schluß kommen, geraten sie ins Stocken. Chromatische Figuren in den Cellis deuten auf außerordentliche Vorgänge. Die Klarinette setzt ein:



Wer kennt diese Motive nicht und denkt bei ihnen nicht an den Anfang der Gartenszene? Nun kommt das volle Thema. Julie ist erwacht, sie lebt, und ihr erster Gedanke ist wieder: ihre Liebe, ihr Romeo! Das Orchester stürmt voll wie in der Ballszene im Freudenrausch dahin, eigentlich ohne Melodie und ohne Rhythmus,



zügellos, elementar in Empfindung und Form. Lange klingt die Stelle wie ein grotesker, riesiger Triller. Dann

vernehmen wir in den Motiven Reminiszenzen an die Gartenszene, an ihre schönsten Themen; aber in der unglaublichsten Extase und Beschleunigung. Dazu unheimliche Dissonanzen! Der überspannte Bogen muß brechen, das Unglück ist in der Nähe. In dem reißenden Strom dieser Musiklava entsteht Stockung, Verwirrung: Romeos Rezitativ aus der Gartenszene klingt nochmals krampfhaft und unnatürlich an, von härtesten Schlägen des Orchesters begleitet, das *e* aus dem Leichenbegängnis (Nr. 6) läßt sich hören: Romeo stirbt. Bald, mitten heraus aus der Seligkeit, in der sie befangen, folgt seine Julie ihm im Tode nach. Innerhalb einer Minute gings aus höchstem Glück in die Vernichtung. Nur eine einzige Oboe hält an der verödeten Stelle noch Stand, wo eben noch das volle Orchester wie für eine Ewigkeit aufspielte.

Die achte Nummer, das Finale der Sinfonie, hat die Überschrift:

La foule accourt au cimetière, Rixe des Capulets et Montagues, Recitatif et air du Père Laurence, serment de reconciliation (Die Menge eilt zum Kirchhof, Streit der Capulets und Montechi, Rezitativ und Gesang des Pater Lorenzo, Versöhnungsschwur).

Sie beginnt mit einem Allegro vivace, C, Amoll, das dramatisch lebendig die Erregung der herbeieilenden Volksmassen schildert und viel Natur- und Herzenston enthält. Besonders der Schluß, wo das Tempo doppelt so langsam wird als es war, ergreift mächtig. Dann tritt der Pater Lorenzo auf und bemächtigt sich mit Erklärungen und Ermahnungen des Worts, für seine salbungsvolle Weise immer noch etwas allzu lange*). Als die Parteien wieder aneinander geraten, wiederholt Berlioz die Fugenmusik aus der Introduktion der Sinfonie, diesmal mit Text »Mais notre sang rougit etc.« (»Doch unser Blut etc.«). Dem Pater gelingt es zu be-

*) Berlioz hat die Reden des Paters, laut Memoiren, bedeutend gekürzt.

ruhigen, zu rühren. So gelangen wir ganz in dem Stil der großen französischen Oper und mit mancher hübschen, auf Berlioz persönlich weisenden Wendung zum Schluß- und Trumpfstück dieses Finale: dem Serment, der Schwurszene, die ihrer musikalischen Natur nach ein Geschenk Meyerbeers an das Haupt der französischen Instrumentalkomposition sein könnte. Wer mit Grund das Werk lieben gelernt hat, bedauert, daß es nicht selbständiger und in einem poetischeren Stile endet.

Der Komponist selbst hat seiner dramatischen Sinfonie nur eine Ausnahmestellung im Konzertsaal zugetraut. Ihre Schwierigkeiten, sagt er in den Memoiren, sind so groß, daß die Ausführenden das Werk auswendig können müssen. Als sie in Petersburg ausgezeichnet geht, trübt ihm der Gedanke die Freude, daß sie für London doch unmöglich sei. Er hat sie aber schließlich auch in London dirigiert, und im Laufe der großen Berliozbewegung, die sich in den siebziger Jahren erhob, ist sie erst in Bruchstücken, dann mehr und mehr in ihrer Vollständigkeit bekannt geworden. Damit im Einklang mehren sich in neuester Zeit die Sinfonien, die nach dem Vorbild von Romeo und Julie Instrumentalstücke und Gesangsnummern mischen. Lange Zeit stand Fel. David und seine »Wüste« mit dieser Nachfolge allein. Heute ist sie mit weitren Sinfonien von F. Liszt, Nicodé, A. Samuël, Mahler, Huber, v. Hausegger u. a. vertreten.

Es war mehr als bloßer Zufall, daß der jüngste Vorstoß der Programmusik von Frankreich ausging. Die Zutaten und Änderungen, die das Gebäude der Beethovenschen Sinfonie hierbei durch Berlioz erfuhr, lassen im letzten Grunde den Einfluß der Traditionen Rameaus doch deutlich erkennen. Indessen erkannte ihn niemand. Berlioz' Programmsinfonien trugen in ihren dichterischen Wendungen sehr stark, in ihren musikalischen Mitteln immer noch erkennbar französisch-nationalen Charakter; die Franzosen wußten es ihm keinen Dank. Auch im Ausland fanden sie mehr Widerspruch als Erfolg. Vor

allem blieb die Schule und der produktive Anhang aus, der jeder neuen Richtung unentbehrlich ist. Spohr war für Jahrzehnte der einzige europäische Sinfoniker, der mittat. Aber er vermied sowohl die Stoffe, wie die musikalischen Mittel, welche für die Berliozsche Epoche die charakteristischen sind. Da trat endlich in den fünfziger Jahren Franz Liszt mit der größten Entschiedenheit für die gefährdete Sache ein.

Liszt ging aber über seinen Vorgänger wesentlich hinaus und ordnete dem Programm auch die Formen der Komposition vollständig unter. Seine Sinfonien sind dreisätzig, zweisätzig, einsätzig, je nachdem; die dichterische Idee bestimmt den musikalischen Plan. In dieser Freiheit, in der Kühnheit und Sicherheit, mit welcher die Grundlinien des Formenbaues entworfen und durchgeführt sind, bilden die Listzschen Sinfonien Originalleistungen und repräsentieren eine geistige Kraft und ein künstlerisches Gestaltungsvermögen von außerordentlicher Stärke. Nach diesen formellen Seiten liegt ihre geschichtliche Bedeutung. Liszts Sinfonien führen die von Berlioz gegebene Anregung zu einer vollen Reform aus, und brechen die Alleinherrschaft des Haydn-Beethovenschen Systems. Berlioz trat für die Deutlichkeit des poetischen Inhalts und des Zusammenhangs der Sätze ein; Liszt erweiterte diese Forderungen mit der dritten: Freiheit des Formenbaues! Wohl verstanden: Freiheit, künstlerische Freiheit, nicht etwa Anarchie und Formlosigkeit!

Auch den internen musikalischen Stil der Lisztschen Musik hat vielfach die Forderung bestimmt, daß Ausdruck und Darstellung in erster Linie charakteristisch und anschaulich sein müssen, und eine große Reihe seiner Eigentümlichkeiten sind aus der Treue gegen das Prinzip hervorgegangen. Dahin gehören die bei ihm noch zahlreicher als bei Berlioz hervortretenden Stellen, wo bloße Klangphänomene, rein akkordische, instrumentale, dynamische und andere naturalische Bildungen die Träger der musikalischen Entwickelung bilden. Dahin gehören spezifische Eigenheiten der Lisztschen Rhetorik: ihr

Reichtum an Interjektionen, an Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen, an pathetisch fortschreitenden Sequenzen und anderen primitiven Ausdrucksmitteln der musikalischen Deklamation, wie sie Liszt namentlich in den Momenten der Extase gern verwendet.

Andere Erscheinungen des Stils müssen auf die Natur und die Schranken der musikalischen Begabung Liszts zurückgeführt werden: der vorwiegend eklektische Charakter seiner Melodik, seine Abhängigkeit von chromatischen Gängen, melodischen Ausnahmsintervallen und anderen Reizmitteln des Ausdrucks, die zu stehenden Formeln verbraucht werden; endlich der größere Teil jener Satzbildungen, in denen Perioden und größere Redeteile durch unaufhörliche Wiederholungen und bloße Transposition des ersten Gliedes entwickelt werden. Es kommt zu diesen Eigenheiten auch noch der Umstand, daß einzelne Kompositionen Liszts augenscheinlich sehr flüchtig hingeworfen sind. Aber eine außerordentliche Gabe, mit wenigen Strichen einen Charakter zu zeichnen, leuchtet auch noch aus den schwächsten unter seinen Orchesterwerken. Die Mehrzahl von allen fesselt durch den Geist und die Hingabe, welche sich in der Haltung des Ganzen aussprechen, durch die Wärme des Ausdrucks, die Macht der poetischen Anschauung, welche einzelne Stellen belebt, durch eine Reihe schöner Momente, deren Genialität selbst vom Standpunkte des absoluten Musikgenusses nicht geleugnet werden kann. Daß aber Liszt, ähnlich wie dies Gluck seinerzeit bei der Opernkomposition getan, auf diesen absolut musikalischen Standpunkt bei seinen Programmsinfonien verzichtet, soll der Zuhörer nie vergessen und dem Komponisten mit einiger Gutwilligkeit — den poetischen Gegenstand der musikalischen Schilderung fest im Kopfe! — entgegenkommen. In diesem Falle wird man, wie es beabsichtigt ist, die Formen und den Ideengang der Lisztschen Orchesterkompositionen leichter finden, als die anderer programmloser Sinfonien, und ihnen Anregung und Genuß verdanken.

Die Lisztschen Orchesterwerke umfassen — außer einigen Bagatellen — 2 Sinfonien und 12 sogenannte sinfonische Dichtungen. Unter den beiden Sinfonien ist die im Jahre 1855 geschriebene **Faustsinfonie** (nach Goethe), die durch die Menge der Ideen und durch die Kunst, mit welcher sie entwickelt sind, hervorragendere. Sie ist in drei Sätzen gehalten, welche Liszt »C arakterbilder« nennt, womit also ein Anschluß an den szenischen Verlauf der Goetheschen Dichtung von vornherein abgewiesen wird. Hierin verfährt Liszt ungleich mehr musikalisch, als Berlioz in »Romeo und Julie«.

F. Liszt, Faust-Sinfonie.

Der erste Satz (Lento und Allegro, C, ¢, 3/4, C dur und C moll) gilt der Hauptfigur des Gedichtes, dem »**Faust**«. Während die Normalsinfonie zwei Themen im ersten Satz aufstellt, bringt Liszt hier vier, die die hervortretendsten Züge der Faustnatur veranschaulichen wollen: das grübelnde, melancholisch-dämonische Element, das Ringen und Streben, das Liebessehnen, die heroisch tatenfrohe Seite seines Wesens. Das erste, Zweifel, Gram, Gefühl der Öde ausdrückend:

Lento. a) *ff* *p* Celli, Bratschen — Viol. — *p dolente*

beruht in seiner vorderen Hälfte auf dem übermäßigen Dreiklang. Gewiß ist dieser bis dahin noch niemals in ähnlicher Weise für ein Sinfoniethema verwendet worden und hat bei den ersten Aufführungen des Lisztschen Werkes ungewöhnliches Staunen erregt. Aber um auf den überspannten Zug in Fausts Geist hinzuweisen, war das Mittel glücklich gewählt. Das Thema findet seine nächste Fortsetzung in einer Reihe kleiner, freier Monologe, die zwischen den Bläsern wechselnd, die äußerste Niedergeschlagenheit aussprechen. Im 11. Takte: Stocken, Fermate! Darauf repetiert der Satz von C aus und tritt dann in ein wildes Allegro (C, 3/4, 2/4) über, in welchem die Klagen des Hauptmotivs von den Flammen der Verzweiflung und Empörung umlodert erscheinen. Bereits hier wird eine

Schwierigkeit sehr bemerkbar, die der Hörer im ganzen Verlauf der Sinfonie immer wieder zu überwinden hat. Das ist die metrische Mannigfaltigkeit der Musik. Es findet fortwährend Wechsel von Takt und Rhythmus statt. Wer zu schlafen, zu träumen und nur äußerlich zu hören gewöhnt ist, erhält harte Stöße; nur mit lebendiger Phantasie und regem Geist erwirbt man sich den Genuß an diesem Kunstwerk! Das zweite Thema, das von der ausgeführten Gruppe des ersten durch ein kurzes Lento getrennt wird, ist weniger original als das erste, erinnert an Spohrsche und Schumannsche Weisen; aber wirkt an seiner Stelle warm und edel. Es repräsentiert lebenswilligere Elemente der Faustnatur: Ringen, Streben, Hoffen. Das Hauptglied seines technischen Organismus bilden die folgenden Takte:



Am Schlusse des Satzes, der dieses Thema entwickelt, wird die Stimmung wieder trostlos: die Bläser klagen und bitten:



Es folgt eine kurze Episode (Meno mosso, $^6/_4$ und $^4/_4$) traumhaft phantastischen Charakters, in welcher schattenhafte Figuren (Violini con sordini) das erste Thema flüchtig umschweben. Wie eine freundliche Vision erscheint nun, eingeleitet durch eine Art Rezitativ, in dem Cello und Violine leidenschaftlich die Schlußnoten vom ersten Thema austauschen, als drittes Thema eine Melodie, aus den beiden letzten Takten vom Thema *a* entwickelt, welche dem schwärmerischen Zuge im Faust, seinem Sehnen und Lieben gilt:





Sie setzt im neuen Tempo ein, wechselt die Taktarten, schließt nicht streng ab und veranschaulicht damit auf einmal die ganze Reihe Freiheiten der Gestaltung, in denen Liszt zum Zweck einer lebendigen, dramatischen Darstellung vom üblichen Gange abweicht. Man wird dieses Thema auch im zweiten und im dritten Teile der Sinfonie wiederfinden. Es bildet eins der wichtigsten »Leitmotive« des Werkes, deren Prinzip Liszt, wie schon angedeutet, von Berlioz übernommen hat. Faust trennt sich von dem beglückenden Bilde, wie vom Freudenrausche ergriffen; die Energie erwacht wieder (Allegro con fuoco, dem das Sechzehntelmotiv vom Thema *b* zu Grunde liegt), Tatkraft und Stolz regen sich und finden ihren Ausdruck in dem spannend eingeleiteten vierten Thema:



Wer die Vorzeichnungen der hier mitgeteilten Themen ansieht, kann nicht im Zweifel sein, daß Liszt so wie mit der Metrik auch mit der Harmonik von allem Herkommen abweicht. In *C* begann die Themengruppe; mit dem hier zuletzt gebrachten vierten Glied schließt sie in Hdur. Wir treten nun in den Durchführungsteil ein. Denn der erste Satz der Faustsinfonie hält an der üblichen Gliederung in Themengruppe, Durchführung, Reprise fest. Diese Durchführung beginnt mit einer Kombination des vierten und dritten Themas, das letztere allerdings in Moll und Leidenschaft verwandelt; dann folgt ein zweiter Abschnitt, der erstes und zweites Thema gegeneinander stellt, von jenem durch einen Übergangssatz heftigen Charakters getrennt. Der dritte Abschnitt

der Durchführung zeigt, daß das zweite Thema allein zur Herrschaft gelangt, aber mit einem Zusatz von Erregung und Wildheit, der die Physiognomie, mit der es in der Themengruppe auftritt, vollständig ändert. Sehr natürlich und folgerichtig führt diese Wendung in die Reprise hinüber. Das erste Thema, als höchster Ausdruck von Fausts Seelenleid, kehrt wieder und mit ihm die ganze Themengruppe, aber mit Modifikationen, welche als die moralischen Wirkungen des Thema *c*) aufzufassen sind: Die Liebe hat Fausts Wesen verwandelt.

Das Verhältnis der drei Hauptgruppen des ersten Satzes weicht hiernach in Liszts Faustsinfonie vom Herkommen namentlich dadurch ab, daß der Schwerpunkt aus der Durchführung in die Reprise verlegt ist.

Jene ist sehr kurz gehalten, verfolgt nur den Zweck, den Rückfall von der heroischen Stimmung, mit der die Themengruppe schloß, in die verzweifelte des ersten Themas, des Anfangs des Charakterbildes psychologisch zu motivieren. Die Reprise aber ist nichts weniger als bloße Wiederholung der Themengruppe: sie zeigt uns Fausts Inneres noch einmal, führt noch einmal die Elemente der ersten Hauptgruppe vorüber, aber in anderer Anordnung, in andrem Charakter, andren Verbindungen, sie zeigt einen neuen Faust. Mit dieser veränderten Bedeutung der Reprise knüpft Liszt, durch ein musikalisches, poetisches Naturrecht bereits genügend gestützt, an Anregungen an, die Beethoven namentlich in seinen großen Leonoren-Ouvertüren gegeben hat.

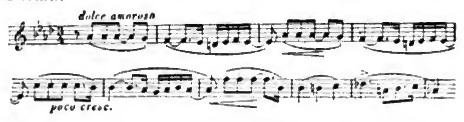
Noch in zwei andren Punkten weicht die Form dieses Lisztschen Faustsatzes von der Sinfonik des 19. Jahrhunderts ab: in der Beschränkung der motivischen Entwickelung und in der Äußerlichkeit der Übergangsideen. An beide Erscheinungen haben seine Gegner bis zu einem gewissen Grad mit vollem Recht ihre Bedenken und ihren Tadel geknüpft. Gegen eine sparsamere Verwendung motivischer und thematischer Arbeit läßt sich grundsätzlich schon deshalb wenig einwenden, weil dieses Erbe einer philosophisch und poetisch sehr reichen Zeit den geistig

ärmeren Sinfoniekomponisten von heute und ihren Zuhörern in der Regel Verlegenheit bereitet.

Der zweite Satz der Faustsinfonie ist »Gretchen« überschrieben. Dieser Gretchensatz ist durch Einzelaufführungen bekannt geworden und hat auch in denjenigen Kreisen Freunde gefunden, welche der Natur und der Form der Faustsinfonie, wie überhaupt der ganzen Lisztschen Kunst, apathisch oder feindlich gegenüberstehen. Er verdankt diesen Erfolg der gleichbleibenden Freundlichkeit des Inhalts und der gewinnenden Einfachheit, mit der Gretchens holde Mädchengestalt gezeichnet ist. Dieser Gretchensatz (Andante soave, Hauptzeitmaß: 3/4, As dur) zeigt die auch bei langsamen Sätzen bekanntermaßen seit Haydn übliche Dreiteilung, das Sonatenschema, aus Themengruppe, Durchführung und Reprise bestehend. Ein kurzes, träumerisch und weich schwärmendes Präludium von Flöten und Klarinetten leitet den Satz ein, dessen erstes, schlichtes Thema einen lieblichen, zarten Charakter hat:



Beim ersten Eintritt trägt es die Oboe vor: nur von einer Bratsche begleitet, ein Meyerbeerscher Instrumentationseffekt! Liszt hat aber diese dürftige seltsame Begleitung aus innern Gründen gewählt: Es kam ihm darauf an, die Gestalt Gretchens zwar eigen, aber ganz bescheiden und unscheinbar einzuführen. Bei jeder Wiederkehr erscheint uns die zarte Melodie stattlicher und bedeutender. Der Zuhörer hat sie zu merken, denn im Schlußsatz der Sinfonie übernimmt sie die poetische Hauptrolle. Das zweite Thema:
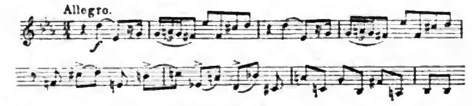


das vom beruhigten Gemüt, vom heimlichen sicheren Liebesglück zu erzählen scheint, ist eine von Liszts gelungensten Melodien. Eine sehr gewählte, durch nach oben gehende Baßvorhalte eigene und schöne Harmonie erhöht die Wirkung. Zwischen den beiden Themen liegen einzelne frappante Momente: ein Oboeneinsatz auf einer jähen Modulation, als wenn in Gretchen plötzlich der Gedanke an Faust erwachte: eine kleine Episode, in welcher zuerst Flöten und Klarinetten, dann die Violinen mit, erst schüchtern und leise, dann laut und stürmisch erregt, um die Motive [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] wie um »Er liebt mich« und »er liebt mich nicht« spielen. Bald nachdem das zweite Thema verklungen, setzt das Horn mit dem Liebesgesang des ersten Satzes ein (s. Thema *c*): Faust tritt auf! Mit diesem Momente beginnt der zweite Teil des Andante, verläuft aber sehr ungewöhnlich. An Stelle einer Durchführung und Verarbeitung der eben gehörten beiden Themen bringt Liszt Reminiszenzen aus dem ersten Satz der Faustsinfonie. Zu dem Liebesthema treten die Klagen Fausts, die Motive des Ringens und Hoffens (Thema *b*). Zum Teil erscheint die Musik als eine wunderschöne Szene des Gefühlsaustausches, über welche der Instrumentenklang magisches Mondlicht leuchten läßt. In Fausts Seele wird es ruhiger und milder, seine düsteren Gedanken überkleidet ein heller Schimmer; Jubel und Jauchzen klingen aus seiner Brust. Dann wird schnell abgebrochen, als wenn eine Vision plötzlich schwindet. Die Reprise setzt ein, bringt das erste Thema mit 4 Soloviolinen, zitiert nochmals kurz das Liebesthema und geht über das zweite Asdur-Thema schnell zum Schluß.

Der dritte Satz führt den »Mephistopheles« ein. Die ersten Takte entwerfen kurz und meisterlich das Signalement des kalten, frechen, kecken, frivolen Patrons, geben ein Bild von seiner herausfordernden Gemeinheit ebensowohl als von der vollendeten Sicherheit und Leichtigkeit seines Auftretens. Dann beginnt die »Spott-

geburt« ihre Arbeit: spotten, verneinen und verhöhnen. Die Themen Fausts aus dem ersten Satz werden verzerrt, verrenkt und mit burlesken Schnörkeln versehen. Das erste Thema wird durch Tempo und angehängte Figuren zur Fratze gemacht, das zweite durch einen bissigen Rhythmus in folgende Mißgestalt verwandelt:

Allegro vivace.

Zur besonderen Zielscheibe seines malitiösen Humors hat sich Mephisto, »der Geist, der stets verneint«, das Liebesmotiv der Sinfonie ausersehen. Er zerreißt es, wirft die Stücke hin und her, verfolgt es unaufhörlich, zieht ihm Narrenkleider an:



— und auf dem Gipfel des Übermutes angelangt, jagt er es endlich in einer regelrechten Fuge zu Tode. Es ist etwas dämonisch Fortreißendes in dieser Schilderung der Mephistofelischen Lustigkeit, und die Bewunderung, die wir der Virtuosität zollen müssen, mit welcher Liszt die Themen der früheren Sätze umgebildet hat, wird in nichts dadurch vermindert, daß wir uns an das Muster erinnern, welches in der Sinfonie fantasique von Berlioz hierfür bereits vorlag. Denn dieses Muster hat Liszt beträchtlich überboten. Hier ist die motivische Arbeit, auf die im ersten Satz verzichtet wurde, glänzend und in neuer Weise geleistet. Es kommen aber in diesem Finale der Faustsinfonie auch Momente vor, welche über ein Charakterbild Mephistos im engeren Sinne hinausgehen und an den Verlauf der Goetheschen Dichtung anknüpfen: Mitten in den wildesten Exzessen der Höllenmusik ertönen feierliche und dumpfe Klänge, die an Grab und Geisterwelt erinnern. Die erste Mahnung dieser Art erklingt, nachdem wie unter Hohngelächter Fausts erstes Thema

(mit dem übermäßigen Dreiklang) vorübergezogen ist, ernst und schwer unter Paukenbegleitung von den Bläsern her. Sie kehrt sofort wieder, als die Bratschen jenes oben gegebene Fugenthema eingesetzt haben, die warnenden und drohenden Stimmen lassen sich dann während der Verspottung von Fausts heroischem Thema breiter und schauerlicher vernehmen (Gestopfte Hörner!). In seiner »Hunnenschlacht«, wo ein ähnlicher Geisterkampf geschildert wird, behandelt Liszt beide Parteien gleichmäßig breit. Hier steht nur Mephisto in voller Tageshelle auf dem Bild; die Himmelsmächte stecken gewissermaßen in den Wolken, aber für jeden, der den Komponisten überhaupt verstehen will, deutlich sichtbar. Den Sieg entscheidet schließlich Gretchens blasses Bild. Im Hauptthema des zweiten Satzes schwebt es heran und wird nach einem langen letzten Ansturm, in dem die gesamte Teufelsmusik noch einmal durchgenommen wird, zum Zauberschild, vor welchem Mephisto das Feld räumt: Die Musik geht in ruhigen Orgelton über, ein Männerchor tritt auf und deklamiert in der alten knappen Weise der frühchristlichen Psalmodie »Alles Vergängliche etc.«: Der Solotenor flicht in diese einfach weihevollen, kirchlichen Klänge zum letztenmale Gretchenmotive hinein, und so klingt das Werk mit einer mystisch verklärten Wendung aus.

F. Liszt, Dante-Sinfonie.

Liszts im Jahre 1856 vollendete Dante-Sinfonie hat nur zwei Abtheilungen: Inferno und Purgatorio, Namen, die uns in Phantasiegebiete führen, welche die Musik, in erster Linie die kirchliche, seit alten Zeiten oft genug aufgesucht hat. Gegen einen ursprünglich geplanten dritten Teil: »Paradies« sprach R. Wagner im Juni 1855 lebhafte Bedenken aus*). Daß Liszt in seiner Schilderung von Hölle und Fegefeuer der Divina Comedia Dantes folgt, wird aus einzelnen Zügen des ersten Satzes bemerkbar, namentlich durch die süße Szene, welche der Erscheinung

*) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (1887), I. Band. S. 78.

des klassischen Liebespaares, Franzeska und Paolo, gewidmet ist. Keineswegs aber versucht der Komponist die ganze Pragmatik der Dichtung ins Musikalische zu übertragen und den Dichter auf allen Gängen zu begleiten, sondern beschränkt sich, wie in der Mehrzahl seiner Programmkompositionen, auch hier darauf, wenige hervorragende Ideen, solche, die musikalisch faßbar sind, nachzudichten und denjenigen Teil ihrer Seele bloßzulegen, welchen die Töne voller und mächtiger wiedergeben können als die Worte. Das Inferno trägt eine Art musikalische Überschrift: eine wuchtige Melodie der Blasinstrumente, die das hier stehende Thema unter unheimlicher Begleitung von Paukenwirkel und Tamtamschlägen in dreimaligem Anlauf höher und höher tragen. Diese Melodie soll uns die Worte vor die Phantasie rufen, die über Dantes Höllentor stehen: »Per me si va nella città dolente etc.« Das berühmte »Lasciate ogni speranza etc.«, von Trompeten und Hörnern in dem bekannten Stile der Opernorakel und Geistererscheinungen hingeschmettert, bildet ihren Abschluß:



Der nun folgende erste Teil gilt der Schilderung der Hölle, ihrer Schrecken und Schauer, und bestreitet diese Aufgabe mit dem Aufgebot aller düsteren und furchtbaren Elemente der modernen Musik: mit chromatischen Figuren und Motiven, mit freien Nonenakkorden und zusammengeketteten Dissonanzharmonien, mit einer bald zuckenden, bald fieberisch hastenden Rhythmik, mit Instrumentenkombinationen, die drohen und ängstigen, mit allen Hilfsmitteln der Tonwelt in ihrer doppelten Natur, als Kunst und als Naturerscheinung. Den Abschluß dieser Partie bildet die erneute Intonation des Themas des »Lasciate«, jetzt noch von Posaunen und Tuben verstärkt. Und nun er-

klingen doppelte Harfen, duftig und leicht schweben Figuren in Flöten und Violinen auf und nieder, die Baßklarinette stimmt ein Rezitativ an: Klarinetten und englisch Horn lösen sich mit schmachtenden und wehmütigen Weisen ab: Das klassische Paar erscheint in der Hülle eines msikalischen Dialoges. Das Cello beginnt an einen kurz vorher gehörten Zwiegesang der Klarinetten anlehnend mit:

Quasi Andante.

dolce

Die Violinen, bald von den Bläsern unterstützt, antworten:



Aus diesem Material entwickelt sich ein breiter Satz, der zu Liszts schönsten Erfindungen zählt und an Zärtlichkeit, Innigkeit und Wärme an das Beste heranreicht, was die moderne Oper auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Das Thema des »Lasciate« verscheucht dieses liebliche Bild, und die Greuel der Hölle vollführen einen zweiten Reigen.

Wenn dieser Satz im Totateindruck Liszt vorwiegend von der Seite des unerbittlichen Charakteristikers zeigt, so ist der Purgatorio dagegen eine Idylle größten Stils, durchaus anheimelnd und mehr als das: auch erhebend. Der erste Teil des Purgatorio beginnt wie eine Szene auf der Bergeshöhe: Leise säuselnd sammeln sich helle Akkorde und umwogen uns wie leichte Wolken, anmutig sanfte Melodien, die in Wagners »Karfreitagszauber« passen würden und an Liszts eignen »Orpheus« erinnern, wechseln mit einer religiösen Weise:

Andante.

Mit Rezitativen und einsamen Violinfiguren wird Umschau gehalten, nach dem Wege zum Himmel gesucht und leise der Erde gedacht, die mit ihren Leidenschaften unendlich weit abliegt von diesem reinen Gefilde. Es gibt kaum eine zweite Orchesterkomposition, in der ein ätherisch verklärter, alles Materielle abstreifende Ton so

entschieden festgehalten wird, wie hier. Das ergibt aber für den Vortrag Schwierigkeiten, die nur ganz selten überwunden werden. Diese scheinbar so leichte Musik verlangt die gründlichsten Proben und vollständiges geistiges Einleben jedes Mitspielenden. Den zweiten Teil des Purgatorio bildet ein Fugensatz über folgendes Thema:

Lamentoso.

Aus diesem Fugensatze klingen Resignation und Betrübnis. Das oben angeführte religiöse Thema schließt ihn ab und und leitet zum letzten Abschnitte des Purgatorio über: einem Chorsatz. In ihm intonieren Frauenstimmen das Magnifikat und führen seine frommen Themen in einer einfachen Weise durch, welche sich dem Palestrinastil nähert. Das Orchester geht in schimmerden Klängen mit, bald zart und mystisch wie eine Aeolsharfe, bald mächtig und in ruhiger Pracht dahinrauschend. Liszt hat für diesen Schluß zwei Lesarten gegeben, von denen die erste leise ahnungsvoll verhalt, die andere exstatisch und verzückt im Forte abbricht.

Es wird an anderer Stelle*) auszuführen sein, wie Liszt in seiner weitern Entwicklung dazu kam, die mehrsätzige Sinfonie aufzugeben und sich ausschließlich dem neuen Typus der sogenannten »sinfonischen Dichtungen«, die durchaus einsätzig sind, zuzuwenden. Im Inland und Ausland ist auf diesem Gebiete Liszts Gefolgschaft derart gewachsen, daß die mehrsätzige Programmsinfonie dagegen zurücktritt.
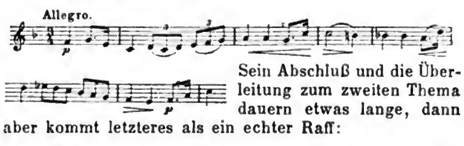
J. Raff, »Im Walde«.

Joachim Raff ist der Tonsetzer, welcher sie nach Berlioz und Liszt eine zeitlang am erfolgreichsten vertreten hat. Es kommen hier unter seinen neun Sinfonien die Sinfonie »Im Walde« (Op. 153) und die »Lenore«

*) Im 3. Band dieses Werkes, der Konzerte, Ouvertüren, Variationen und andre einsätzige Orchesterkompositionen enthält.

(Op. 177) als die verbreitetsten in Betracht. Raff hat in beiden Werken die viersätzige Gestalt der Sinfonie etwas unkenntlich gemacht, indem er seine Kompositionen in drei Abteilungen gruppiert; aber wenn man die einzelnen Abteilungen näher prüft, so findet sich der vermißte vierte Satz irgendwo als blinder Passagier.

In der Waldsinfonie führt der erste Satz den Titel: »Am Tage: Eindrücke und Empfindungen«. Er ist originell eingeleitet durch einige präludierende Takte, in welchen die beiden Hauptthemen des Satzes verkürzt ihre Schatten vorauswerfen. Das erste Thema setzt dann im munteren Wandertone ein:
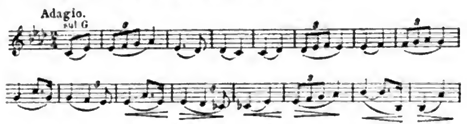


Sein Abschluß und die Überleitung zum zweiten Thema dauern etwas lange, dann aber kommt letzteres als ein echter Raff:



Die Terzenbegleitung der Melodie, Nonenakkorde als harmonische Stütze der Hauptpunkte gehören zum Signalement dieses Komponisten; wenn er zum Gemüte sprechen will, kommt ihm in der Hälfte aller Fälle diese volksartige Weise auf die Zunge. Sie folgt ihm wie eine Erinnerung aus Heimat und Kinderjahren und fehlt fast in keinem von Raffs größeren Werken. Die Anlage des Satzes ist die für ein erstes Allegro der Sinfonie übliche. In der Durchführung treten zu den beiden Hauptthemen noch allerhand kleine Waldteufel; auch verschiedene niedliche Kunststücke (Kanons etc.) hat der Komponist hier untergebracht, welche kaum jemand beachtet. Die schönsten Stellen des Satzes liegen abseits vom Hauptwege: da wo das Orchester still den einfachen Rufen des Horns lauscht:

Die zweite Abteilung, betitelt: »In der Dämmerung«, besteht aus zwei Sätzen: A. »Träumerei«, B. »Tanz der Dryaden«, welche dem Adagio und dem Scherzo entsprechen, wie wir sie sonst in der Sinfonie zu finden gewohnt sind. Raff hat sie dadurch enger verbunden, daß er ohne Pause in das Scherzo übergeht und an dessen Schlusse das Hauptthema des langsamen Satzes noch einmal anklingen läßt. In der »Träumerei« ist die Führung einer Melodie übertragen:



an welcher man die Kunst bewundern kann, mit welcher Raff, ein Genie der Eklektik, Beethovensche, Schumannsche und Wagnersche Elemente zusammenzuschmelzen verstand. Der in seiner Wirkung edle Gesang entspringt der Brust des Träumers. Die Traumbilder selbst, welche sich diesem zeigen, bestehen aus leichten Gaukeleien: konzertierenden Figuren und Phrasen der Bläser. Der »Tanz der Dryaden« — Hauptsatz A moll, Trio A dur — ist nichts als ein Pflichttanz, eine jener rein handwerksmäßigen Leistungen, die den Genuß der Raffschen Kompositionen immer wieder erschweren. Die dritte Abteilung der Sinfonie heißt: »Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan. Anbruch des Tages«. Man muß fragen, wie kommt auf einmal die nordische Sage mit Frau Holle und Wotan in ein Tonwerk, welches sich — unbeschadet des Dryadenzitats — bisher in der Sphäre einer reinen Naturdichtung bewegt hat? Indes beginnt der Satz zwar gar nicht nächtlich, aber musikalisch sehr ansprechend mit einer Fuge über ein Thema:



welches ziemlich ähnlich auch dem Komponisten C. Goldmark bei seiner Sinfonie »Ländliche Hochzeit« eingefallen ist. Aber dann überkommt Berlioz' böser Geist den Tonsetzer und auf Konto der »Frau Holle« entfesselt er ein Spektakelstück, das noch häßlicher, dabei aber viel gewöhnlicher und uninteressanter ist, als die Höllenszenen der Sinfonie fantastique und die Orgien des Childe Harold. Eine Coda, welche die Fuge wieder aufnimmt und leise verklingen läßt, sucht den Endeindruck zu retten. Heute ist die Waldsinfonie und der ganze Raff auch bei den Musikern im Kurs gesunken. Der spätere preußische Kultusminister Bosse hat sie schon 1878 sehr abfällig beurteilt*).
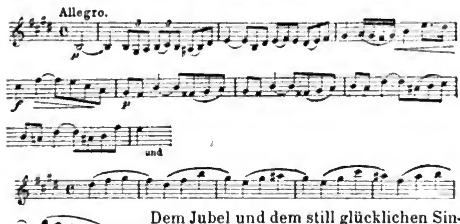
J. Raff, Lenore.

Die Sinfonie »Lenore« ist Raffs beste Leistung auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete: edel gedacht, frei von den Auswüchsen einer ästhetischen Halbbildung und musikalisch das Beste zusammenfassend, was Raff zu bieten hatte. Eine volle Originalität der motivischen Erfindung, wie wir sie von den Führern und Meistern unserer Kunst verlangen, ist auch in der Leonore nicht zu finden. Fast jedes ihrer Themen zeigt in einem Teile, zuweilen in der ganzen ersten Hälfte auf fremdes Eigentum, hier sind Beethovens Quartette die Quelle, dort tritt uns Schumanns Klavierkonzert entgegen. Aber die einmal aufgestellten Gedanken sind in dieser Sinfonie zuweilen mit dem Schwung und der Wärme behandelt, die den großen Künstler macht, und verfiele nicht Raff auch hier hin und wieder in eine bequeme, unausstehliche Redseligkeit, in das rein formelle »Musikmachen«, so würde die »Lenore« geeignet sein, den Namen ihres Schöpfers bei der Nachwelt zu verewigen.

Die erste Abteilung der Sinfonie schildert das »Liebesglück«. Sie besteht aus zwei selbständigen Sätzen, die

*) H. Bosse: Erinnerungen. (Grenzboten, Jahrg. 1904.)

dem gewöhnlichen ersten Allegro und dem Adagio in der Sinfonie entsprechen. In dem Allegro herrscht ein erregter Geist. Die Liebe redet in Tönen des Überschwangs, in Themen, die kein Ende finden wollen:



Dem Jubel und dem still glücklichen Sinnen folgen Szenen, aus denen Sehnsucht und Dankbarkeit zugleich sprechen.



Einen der schönsten Momente des Satzes, einen Augenblick still süßen Erinnerns, zeichnet Raff wieder mit einer seiner volkstümlichen Terzenmelodien:

In dem Durchführungsteil dieses Allegro lassen sich Klänge banger Ahnung hören. Der zweite, der langsame Satz der ersten Abteilung gleicht einem Gespräch der Liebenden, beherrscht von dem ruhigen Tone der des Besitzes sicheren Liebe. Naive, trauliche, herzliche Gedanken, von der Art wie das Hauptthema beginnt:

Andante larghetto.

werden ausgetauscht; lächelnd hält der Bursche dem Kosen und Flüstern seines Mädchens still; freundlich bestimmt zusprechend, beschwichtigt er die Sorgen Leonores, die in der rezitativartigen Gismoll-Episode des Satzes einen erregten Aus-

druck finden. Die zweite Abteilung, betitelt »Trennung«, besteht in der Hauptform aus einem Marsch, der alten Zuschnitt hat und in manchen Wendungen direkt an den »Hohenfriedberger« erinnert. Der Krieg ist ausgebrochen: Wilhelm muß fort. Ein Mittelsatz (Agitato in C moll) enthält die Abschiedsszene der Liebenden; ein Tonbild aus leidenschaftlichen, wie ratlos irrenden Figuren, wehmütig klagenden Weisen und schmerzvollen Akzenten zusammengesetzt. Dann setzt der Marsch wieder ein, am Schlusse hört man ihn wie aus der Ferne. Es ist viel poetische Kraft in dem einfachen Entwurf dieser zweiten Abteilung. Die dritte Abteilung behandelt die »Wiedervereinigung im Tode« mit Grab- und Choralmusik, in welche sinn- und wirkungsvoll die Motive des Trennungsmarsches und der langsamen Liebesszene hineingezogen sind. Am Anfang der Abteilung bringt Raff wohl im Sinne eines Zitats den Abschnitt: »Wenn alle Toten auferstehn« aus der großen Szene des »Fliegenden Holländers« in R. Wagners gleichnamiger Oper. Den schauerlichen Geistercharakter der Situation deutet ein in den tieferen Instrumenten unaufhörlich wühlendes kurzes Motiv ♩♫ ♪ an. Am Schlusse läßt der Komponist über den Spuk und Lärm der viel zu langen Gespensterszene den Vorhang fallen und spricht einen sanft wehmütigen und ergreifenden Epilog.

Von den übrigen sieben Sinfonien Raffs gehören noch mehrere der Programmusik an: »In den Alpen«, »Jahreszeiten«, »An das Vaterland«. Wie die unbenannten Werke der Gattung aus der Feder des Komponisten, unter denen die G moll-Sinfonie die wertvollste ist, teilen sie unleugbare große Schönheiten mit unbedeutenden zierlichen Spielereien und öden Partien der bloßen Routine. Die Vorzüge einer ungewöhnlichen, starken Einbildungskraft, eines warmen Gemüts, welche dieser Tonsetzer besaß, wurden wett gemacht durch den Mangel an jener Sammlung und Hingabe, welche ein wesentlicher Teil der Poesie selbst ist, durch das Fehlen jener Kritik, welche Bureaudienst vom Dienste der Kunst unterscheidet.

Aug. Klughardt, »Leonore«.

Eine andere Sinfonie »Leonore«, die ebenfalls der Ballade Bürgers folgt, ist von August Klughardt veröffentlicht worden. Sie hat vier Sätze, unter denen ein Adagio wegen seines Reichtums an innigem, ungekünsteltem Ausdruck hervorragt. Auch in den anderen Sätzen, wo die Situationsmalerei überwiegt, spricht Gemüt und Herz in fesselnden Partien. Das Werk ist leider zu wenig bekannt geworden.

J. Rheinberger, Wallenstein.

Unter denjenigen neueren Sinfonien, welche in der hergebrachten viersätzigen Form ein Programm durchzuführen suchen, ist als eine der frühesten Aberts »Columbus« zu nennen. Eine der musikalisch gehaltvollsten Programmsinfonien der vermittelnden Richtung besitzen wir in dem »Wallenstein« von Jos. Rheinberger. Der Komponist hat aus der Schillerschen Trilogie die Figur der »Thekla«, die Lagerszene mit der Kapuzinerpredigt und den Tod Wallensteins zur musikalischen Illustration ausgewählt und diese drei Objekte an das Adagio, das Scherzo und das Finale der Sinfonie verteilt. Den noch freien ersten Allegrosatz benutzt er zu einem »Vorspiel«. Das letztere führt uns am Anfang mitten hinein in das frische, kräftige Lagerleben:

Allegro con fuoco.

ff etc.

Wallenstein steht hier noch fest und herrisch in der Menge; später zeigt ihn der Komponist in seinem Schwanken zwischen düsteren Ahnungen und freundlichen Zukunftsträumen. Auf letztere bezieht sich wohl das eigentümliche Thema der Bläser, welches mit dem langen Verweilen auf einem Tone beginnt und dann so traulich Schubertsch schließt. Einzelne Melodien des Vorspiels sind von einer so ausgeprägt weiblichen Schönheit, daß sie uns von Wallenstein weg an Max und Thekla denken lassen. Dahin gehört das träumerisch wiegende Thema:



welches auch in dem Adagio der Sinfonie ver-

wendet ist. Dahin wohl auch die italienisch anklingende, direkt mit der (erst später erfundenen) »Mandolinata« verwandte Melodie:



welche die Durchführung einleitet und einen großen Teil derselben trägt. Die Nähe der Schicksalsmächte wird im Vorspiel in kurzen, schwermütigen Motiven, in Fermaten, welche den lebendig bewegten Gang der Darstellung bedeutsam unterbrechen, angedeutet. Ihnen namentlich scheint die hymnenartige Melodie zu gelten, deren Hauptmotiv folgendes ist: Sie tritt immer in dunkler Instrumentierung auf, so oft sie in dem Satze erscheint. Beim letzten Male geht ihr eine sehr eindringliche Klage aus dem Munde der Klarinette voraus. Auch im zweiten, im langsamen Satze der Sinfonie kehrt sie wieder.

Zu den leicht verständlichen Werken der Programmmusik gehört Rheinbergers Tongemälde nicht; am wenigsten das »Vorspiel« mit seiner Fülle von teilweise sehr vieldeutigen Themen. In der musikalischen Behandlung des Materials macht sich der Einfluß Beethovens in einer seltenen Stärke bemerklich. Durch das »Vorspiel« blickt deutlich die zweite »Leonorenouvertüre«.

Das Adagio der Sinfonie, »Thekla« überschrieben, wird von folgender schönen Hauptmelodie getragen:



Auch das zweite Thema ist in seinem mädchenhaften zarten Charakter nicht mißzuverstehen. Während es die Bläser singen, begleiten die Violinen mit munteren Motiven, welche das träumerisch schwärmerische Bild der Tochter Wallensteins mit einem anheimelnden Zusatz von Zierlichkeit ergänzen. Am Ende der Themengruppe

erscheint eine kleine Episode erregter Natur, welche der Blumenszene Gretchens in Liszts »Faust« ähnlich ist. Sie stützt sich musikalisch auf das kleine Motiv: *pp* In der Schlußhälfte des Satzes wird Thekla wiederholt von Gefühlen stürmischer Unruhe ergriffen. In einem derartigen Momente ist es, wo das früher erwähnte Hymnenthema des ersten Satzes beschwichtigend eintritt.

Das Scherzo »Wallensteins Lager« wird viel einzeln aufgeführt. Es verdankt diese Bevorzugung seiner bestimmten Charakteristik, der Einfachheit seiner Form und seiner launigen Natur. Die Stütze seines Hauptsatzes bildet das Thema:



Um dasselbe herum reiht sich eine kleine Suite lebendiger Bilder, welche das Soldatenleben von seiner fröhlichen Seite veranschaulichen. Der Triangel klingt mit dem Becken; ab und zu gibt auch die große Trommel grotesk einen dumpfen Schlag darein. Man spielt und tändelt anmutig und gemütlich; zuweilen werden auch die Szenen wilder, barsch und derb. Unter den vielen Nebenthemen, welche im Satze erscheinen, macht sich besonders das folgende bemerkbar:



Es ist die Melodie zu »Wilhelmus von Nassau«, einem niederländischen, in der Zeit der Reformation sehr beliebten Reiterlied. In versteckteren und offenen Anspielungen durchzieht dieser Volksgesang das ganze Scherzo von Anfang an. Schließlich intonieren es die Bläser in seiner Originalgestalt zur Freude des Chorus, welcher es brausend aufnimmt. Da auf einmal: Generalpausen, Dissonanzen — ein Wirrwarr entsteht. Der Kapuziner ist da! Seine Predigt vertritt das Trio des

Scherzo. Außerordentlich gelungen hat Rheinberger den bald bissigen, bald larmoyanten, bald salbungsvollen Ton nachgeahmt, welchen der Pater bei Schiller anschlägt, und die Drastik der originellen Szene wird in der Musik noch dadurch erhöht, daß hier auch die Reaktion der unfreiwilligen Zuhörer zu einem treffenden lebendigen Ausdruck kommt. Der Haupttrumpf, welchen die übermütigen Landsknechte dem Strafredner entgegenstellen, ist das Reiterlied.

Der vierte Satz der Sinfonie, »Wallensteins Tod«, hat einen kurzen Prolog (Moderato, D moll, $9/8$), welcher den tragischen Inhalt des Kommenden in schreckenden und klagenden Tönen kurz feststellt und dem unglücklichen Helden einen edlen Trauergesang widmet. Dann beginnt mit dem Allegro vivace (D dur, $6/8$) eine Schilderung der letzten Stunden Wallensteins. Ein Tongemurmel, dem im Scherzo von Beethovens Eroica ähnlich, sagt uns, daß die Szene in der Nähe des Soldatenlagers spielt. Wir hören muntere kriegerische Weisen:

Allegro vivace.

Auch Wallenstein scheint ihnen zu lauschen, bis er allmählich in Träumereien versinkt, drückender Natur die einen, liebenswürdig entzückend die anderen:



Das Schlußbild seiner Visionen (Allegro, C) gleicht einem Triumphzuge. Wallenstein erwacht. Wieder hören wir den Lärm des Lagers. Der Fortgang ist wie vorhin. Nur lenkt die Traumszene jetzt in eine wunderschöne Schlummerszene (Adagio, $9/8$, H dur) über. Zum dritten Male beginnt darauf die Musik mit der Schilderung des Treibens im Lager. Wieder träumt Wallenstein. Jetzt aber werden die Motive von grellen Signalen der Posaunen und Trompeten, von wilden Figuren, von Dissonanzen und von einem gräßlichen Aufschrei des ganzen Orchesters abgelöst. Die Katastrophe ist vorbei! Mit einem kurzen

Epiloge, dessen Knappheit auf die Realistik der letzten Szene sehr beruhigend wirkt, entläßt uns der Komponist.
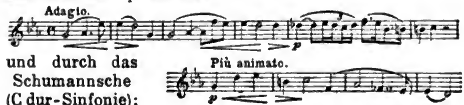
Schiller hat noch zu anderen Programmsinfonien Veranlassung gegeben, die im Publikum wenig bekannt geworden sind: M. Moszkowskys »Jeanne d'Arc«, J. L. Nicodés »Maria Stuart« etc.

H. Hoffmann, »Frithjof«.

Eins derjenigen Werke, in welchem zwischen Programm und Musik nur ein lockerer Zusammenhang besteht, ist die früher viel gespielte Sinfonie »Frithjof« von Heinrich Hofmann. Der Komponist beschränkt sich auf den erotischen Teil der bekannten Sage E. Tegnérs und entwirft in dem ersten, zweiten und vierten Satze seiner Sinfonie von dem Glücke Frithjofs und Ingeborgs, von ihrer Trennung und ihrem Wiederfinden eine Schilderung, welche an und für sich beredt ist, aber sicher auch auf jedes andere Liebespaar ebenso gut passen würde. Das Lokalkolorit, unter welchem wir die Bilder nach dem Titel des Werkes gern sehen möchten, ist in einem eingeschobenen dritten Satze »Lichtelfen und Reifriesen« extra beigegeben. Im ersten Allegro der Sinfonie, »Frithjof und Ingeborg« überschrieben, wechseln, in der Sprache der modernen Oper geflüsterte, zärtliche Geständnisse, schmeichelnde und kosende Reden und überschwängliche, glühende Erklärungen. Die beiden Hauptgestalten sind in ihren Themen mit Motiven charakterisiert, welche im Finale der Sinfonie wiederkehren. Frithjof mit: Allegro. Ingeborg mit:



Der zweite Satz heißt »Ingeborgs Klage«. Das trauernde Mädchen ist repräsentiert durch:



und durch das Schumannsche (C dur-Sinfonie):

das hoffende durch: In der sehr kurzen Durchführung ist eine Episode der Erinnerung an Frithjof gewidmet. Sie steht auch motivisch mit dessen Thema in einem erkennbaren Zusammenhang:

Die »Lichtelfen« des dritten Satzes (»Intermezzo«) werden durch folgendes Hauptthema gezeichnet:



Die »Reifriesen« führen über:

einen Tanz aus, dessen wilder Charakter durch hohe Triller und durch kompakte Bläsermassen noch verstärkt wird. Die Erfindung und die Entwickelung der Themen zeigt den Einfluß von Mendelssohn und Gade. Das Eigenste des Komponisten liegt in der lebendigen Farbenmischung, zu deren Reizen ein Glockenspiel einen außergewöhnlichen Beitrag steuert.

Der vierte Satz, »Frithjofs Rückkehr«, beginnt mit einer anschaulichen Einleitung. Hornsignale tönen von allen Seiten, allarmierende Figuren der Violinen rufen uns, einem festlichen Ereignis zuzuschauen. Die heimatlichen Helden kehren als Sieger zurück, wie uns das aus Wagnerschen und Weberschen Elementen zusammengesetzte und mit einem frischen Kopfe gekrönte Hauptthema sagen will:



Die Seitengedanken und das zweite Thema:



wenden sich intimeren Herzensangelegenheiten zu. Schließlich erscheint Ingeborg mit ihrem Thema aus dem ersten Satze der Sinfonie.

Eine nach dieser Sinfonie veröffentlichte Programmsuite H. Hofmanns, »Im Schloßhofe«, gehört zu den besten Leistungen des Komponisten.

C. Goldmark, »Ländliche Hochzeit«.

Ebenso und noch mehr lose als im »Frithjof« sind die Beziehungen zwischen Titel und Inhalt in der Sinfonie »Ländliche Hochzeit« von Carl Goldmark. Der Gegenstand ist für ein bescheideneres Genrebild, etwa im Umfang und Stil der »Festklänge« von Liszt, sehr geeignet, aber für eine Sinfonie oder eine große Suite — das letztere ist die Goldmarksche Komposition eigentlich — nicht wichtig genug. Auch ist der ländliche Charakter des zur Darstellung gewählten Ereignisses nicht eben eindringlich veranschaulicht; einzelne Partien wiedersprechen ihm geradezu. Aber die Goldmarksche Sinfonie hat ihren musikalischen Wert. Sie verbindet Reichtum der Phantasie mit einem teilweise eigentümlichen, immer aber fertigen und sicheren Ausdruck.

Der erste Satz besteht aus 12 Variationen. Von F. Lachner, der diese Form für den Eingangssatz der Suite eingeführt hat, unterscheidet sich Goldmark dadurch, daß er die Variationen frei durchführt. Nur wenige bringen das ganze Thema; in einzelnen finden wir nur kurze motivische Fragmente desselben, in einer dritten Gruppe herrscht nur ein ideelles Verhältnis zum Modell. Der Überschrift nach bedeutet dieser erste Satz den »Hochzeitsmarsch«. Im technischen Sinne marschmäßig sind nur der Anfang und der zu diesem zurückkehrende Schluß. Die Variationen haben wir uns als Figuren aus dem Hochzeitszug oder als Stimmungsbilder zu denken: einzelne phantastisch oder innig und beschaulich: die Mehrzahl flott, feurig und freudevoll. Das Thema selbst beginnt, in den Bässen allein, mit folgender Periode:

Moderato.

welcher der entsprechende Nachsatz folgt. Es schließt mit einem freien Abgesang:



dessen lange Noten sich sehr hübsch in den Variationen bemerklich machen. Von besonderem Reize ist die Instrumentation des Satzes.

Der zweite Satz — »Brautlied« überschrieben — ist eine knappe Komposition in der Form der dreiteiligen Arie. Der Hauptsatz hat reizende Elemente Schubertscher Melodik. Sein führendes Thema ist das folgende:



Dem Mittelsatz [Ob.] gibt die ungewöhnliche Wahl der Tonart (Unterdominante) große Wärme.

Der dritte Satz, »Serenade«, hält die kunstvollere Form der Sonate ein. Seine Themen:



und das in der Durchführung bevorzugte:



sind beide leichter, scherzender Natur. In der Instrumentierung, die zuweilen eine dorfmäßige Einfachheit besitzt, und in der Harmonie, in welcher die liegenden Baßquinten eine große Rolle spielen, hat der Komponist ländliche Züge sehr launig eingewebt.

Der langsame Satz der Sinfonie führt den Titel »Im Garten«. Die Einleitung dieser Szene und der mit ihr identische Ausgang wird mit Recht als der schönste Teil der ganzen Sinfonie angesehen. Das

Thema, welches ihm zu Grunde liegt:
bildet in dem wilden Finale der Sinfonie dann nochmals eine kurze, zarte, träumerische Episode. Den mittleren Teil des Satzes (Ges dur, $^{12}/_{8}$ Takt) bildet ein Liebesdialog, in der glühenden Sprache von Wagners »Tristan und Isolde« geführt.

Der Schlußsatz der Sinfonie heißt »Tanz«. Sein Hauptthema:



welches zunächst in der Form der Fuge ausgeführt wird, bringt kecke und volkstümliche Elemente in die Komposition hinein. Unter allen Teilen der Sinfonie ist das Finale derjenige, welche den ländlichen Charakter der Hochzeit am treuesten veranschaulicht und ein wirkliches Stück realistischer Programmusik bildet. Eigentümlich und mehrdeutig sind die nach Klang und Tonart so fremden Harfenakkorde, welche an mehreren Stellen des Satzes mitten in den stärksten Tumult hineintönen. Die menschenfreundliche Richtung der »Ländlichen Hochzeit« und ihr Reichtum an gut volkstümlicher Erfindung lassen es bedauern, daß Goldmark sich auf dem sinfonischen Gebiet nicht entschiedner ausgebreitet hat. Seine zweite, programmlose Sinfonie (Es dur, op. 35) ist, weil sie im Charakter und Stil zu bedenklich schwankt, ziemlich unbeachtet geblieben. Dieselbe Verbindung pastoraler und heroischer Elemente, welche die zweite Sinfonie von Brahms auszeichnet, ist hier mißlungen.

C. Goldmark, Zweite Sinfonie.

Die neuesten und bedeutendsten Beiträge zur Programmusik hat Richard Strauß geliefert. Aber dieser Komponist hat sich bald für die Form der einsätzigen sinfonischen Dichtungen entschieden; Programmkompositionen von zyklischer Anlage, die dem Bereich der Sinfonie oder Suite zuzuweisen wären, gibt es von ihm nur eine. Sie heißt »Aus Italien« und scheint jetzt,

Richard Strauß, »Aus Italien«.

nachdem der Komponist in »Tod und Verklärung«, in »Till Eulenspiegel« in »Also sprach Zarathustra«, im »Heldenleben« und in der »Sinfonia domestica« kühnere, die Aufmerksamkeit erzwingende Würfe getan hat, nachträglich stärkere Beachtung und Verwendung zu finden. Mit diesem Werke vollzog der Komponist, der bis dahin mit einer großen Fmoll-Sinfonie, mit einer einsätzigen Serenade für Blasinstrumente und andren Beiträgen zur sogenannten absoluten Musik, sich als ein stark eklektisches, anlehnendes und für äußere Effekte begabtes Talent gezeigt hatte, seinen Übergang in das Lager Liszts und der Tonmalerei. Es ist sein Opus 16. Strauß nennt die Komposition mit der ihm eignen Willkür und Sondersucht, die sich auch in den oft geradezu verkehrten Tempobezeichnungen des Werkes äußert, eine »Sinfonische Fantasie«. Das eigentliche Formgebiet, dem sie von außen und innen zugehört, ist aber das der Suite. Sie ist eine Programmsuite von freundlicherer Art, wenn auch nicht immer ganz maßvoll, so doch frei von eigentlichen Exzessen der Phantasie und der musikalischen Ausführung und nach letzterer Richtung reich an Proben eines koloristisch, in zweiter Linie auch melodisch hervorragenden Talents.

Die Straußsche Fantasie oder Suite hat vier Sätze, und die Hauptbilder, die er in ihnen vorführen will, heißen: Auf der Campagna, In Roms Ruinen, Am Strande von Sorrent und Neapolitanisches Volksleben. An Versuchen, italienische Eindrücke wiederzugeben, ist die Musik im allgemeinen nicht arm. Im Orchester allerdings liegen sie, von der Pifferarisinfonie des Händelschen »Messias« angefangen, nur spärlich vor und haben in Berlioz' »Harold«, seinem »Römischen Karneval« und in Charpentiers »Impressions d'Italie« die Hauptstücke aufzuweisen. Um so reicher ist die Kammer- und Klaviermusik mit ihnen ausgestattet. Die Beiträge, die Strauß in seinem Programm zu diesem Kapitel zu geben verspricht, haben die musikalische Möglichkeit für sich. Wer an die Campagna, an Rom, an Sorrent, an Neapel

denkt, dem erweckt schon jedes dieser Worte eine Stimmung für sich, jede groß und jede eigen. Und wenn man die ungeheure Fülle landschaftlicher und historischer Charaktere Italiens in seiner Phantasie aufsteigen läßt, muß man dem Komponisten das Zeugnis geben, daß er Hauptpunkte gewählt hat. Venedig beiseite zu lassen, mag ihn vielleicht Liszts Tasso bewogen haben.

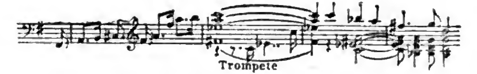
Was die »Campagna« (di Roma), die den Gegenstand des ersten Satzes (Andante, C, Gdur) bildet, poetischen Gemütern von Horaz bis auf Moltke und Gregorovius immer wieder eingeprägt hat, ist vornehmlich ihre schwermutsvolle Schönheit. Hier der weiße Sorakte mit den andren herrlich ragenden Bergen und das nahe Meer, dort die Lavaströme, die die Fluren verwüstet, menschliche Ansiedlungen im Tale und auf der Höhe vernichtet haben. Eine Natur, die gelockt und gemordet hat, eine Landschaft, deren Reizen die Tücke der Malaria gegenübersteht.

Strauß hat vor diesen Gegensätzen mit dem Gefühl des Rätselhaften und Geheimnisvollen gestanden. Fast scheint es, als wolle er uns eine verrufene Stätte, ein verwunschnes Land schildern, wenn er einsetzt:



Der hervortretende Bratschenklang, die zwischen Moll und Dur schillernde Harmonie, der schleichende Gang der Motive geben der Stelle etwas Märchenhaftes, tot Gespenstisches, etwas uralt Unheimliches. Das Leben der Gegenwart regt sich in dem bescheidenen Motiv: das die Flöten mehrmals leise in die Oede hineinrufen.

Der Wandrer überwindet durch diese Lebenszeichen die Fremdartigkeit des ersten Eindrucks; die Starre, die sich seiner Empfindung bemächtigt hatte, weicht einer Mischung von Neugier und Wehmut, die die Musik in folgender Weise ausdrückt:



Darauf setzt das Oktavenmotiv, das die Flöten zuerst einführten, mit größrer Entschiedenheit, rascher nacheinander und in zahlreichen Instrumenten ein; die entfachte Bewegung verlischt aber sofort wieder. Klagend steigen die Hörner die Skala hinab und der Wandrer faßt seine Eindrücke in eine Melodie, die ebensoviel von großen wie von traurigen Erscheinungen erzählt:



In ihrem weitern Verlauf heitert sie sich mehr und mehr auf, und als sie zum Es Dur-Schluß kommt, da setzt die Trompete mit dem lebensfrohen Motiv ein, das sie ins Thema 2 zuerst einfügte. Gleich einem Heroldssignale locken diese wenigen Trompetentöne freundliche Nebenmelodien herbei, die drängend nnd schwungvoll in dieses zweite Thema selbst auslaufen. Sein Endteil, der vorhin wehmütig klang, kommt jetzt in den Hörnern glänzend und triumphierend. Er war ein Aufleuchten der Stimmung. Noch ist der Horizont mit Gewölk bedeckt. Das elegische Oktavenmotiv und das muntre Eingangsmotiv des zweiten Themas führen in den Bläsern einen kurzen frischen Kampf gegen einander, in den auch die Streichinstrumente bald hineingezogen werden. Das Resultat ist: daß die Sonne und die Freude siegen. In einem grandiosen Fortissimo kehrt G dur — zunächst als Quartsextakkord — zurück und bringt eine neue Melodie mit sich, die, allerdings an Elemente des zweiten Thema anknüpfend, die erhabene Schönheit der Campagna

hymnenartig verherrlicht. So beginnt sie:



Das ist der Glanz- und der Mittelpunkt von dem Campagnabild, das Strauß uns zeigt. Es ist der musikalische Niederschlag eines jener Augenblicke, wo der entzückte Blick von den blauen Linien der Küste hinübereilt nach der scheinbar oben am Himmel wie eine Vision auftauchenden Peterskuppel, wo vor dem geistigen Auge die Zeiten und die Gestalten vorüberziehen, die über diese Landschaft hinweggeschritten sind. Da wogt es in der Seele des Beschauers wohlig und auch ernst:

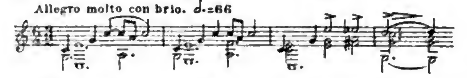


Thema 3 kehrt zunächst in den Cellis wieder. Ein weitres erregtes Thema tritt in den Violinen hinzu. Die Musik spricht in doppelten und dreifachen Zungen in jener feurigen, oft sinnverwirrenden Polyphonie, die die jüngere Komponistengeneration aller Länder von R. Wagner gelernt hat. Strauß läßt aber in dieser Suite schon merken, was seine spätern sinfonischen Dichtungen unwiderleglich künden, daß er in dieser besondren Kunst den Meister zu überbieten vermag. Dieser Abschnitt des ersten Satzes seiner Suite, der ungefähr der Durchführung im gewöhnlichen Sonatensatz entspricht, endet mit einer neuen, in den größtmöglichen Glanz gekleideten Intonation von Thema 4, bricht aber mitten drin plötzlich ab. Ein geisterhafter Bläserakkord, das elegische Oktavenmotiv, ein kurzer Aufzug der Hauptthemen, zum Teil in umgekehrter Ordnung — Ende! Die neuere Kunst überhaupt, nicht bloß die Musik, scheut ja vor keiner Unfreundlichkeit, wenn sie die Naturtreue und die Lebenswahrheit für sich hat. In diesem Fall kommt aber auch zu Gunsten von Strauß eine Schönheit hinzu, die ganz aus dem Charakter des Gegenstandes fließt: Die Campagna entläßt

ihre Freunde mit einem elegischen und mysteriösen Endeindruck!

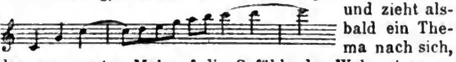
Der zweite Satz (Allegro molto con brio, 6/4 3/2, Cdur) führt die Überschrift »In Roms Ruinen«. Sie wird durch den Zusatz ergänzt: »Phantastische Bilder entschwundner Herrlichkeit, Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart«. Damit ist eine Reihe poetischer Vorstellungen erweckt, denen die Musik nicht in dem erwarteten Maße gerecht wird. Den fröhlichen Bildern fehlt der phantastische Charakter, die Gefühle der Wehmut und des Schmerzes, die großen Eindrücke, die sich für den gebildeten Beschauer an Kolosseum, Kapitol, Forum Maximum, Pantheon, Hadriansburg und die andern erhabnen Reste der Größe des alten Roms knüpfen, kommen in diesen Tönen nicht zum Vorschein; dazu fehlt dem Satz vor allem die Ruhe und die scharfe Gliederung. Er ist ein sehr eigensinniges, teilweise wildes Capriccio, nicht ganz ohne Züge, die sich auf Wesen und Charakter der ehemaligen Römerwelt deuten lassen; aber viel mehr als für das Programm für den Komponisten charakteristisch, der in jugendlicher Rücksichtslosigkeit in der Wahl und Gestaltung seiner Ideen und Einfälle nur seiner subjektiven, augenblicklichen Disposition folgt und nichts nach der Fassungskraft einer unvorbereiteten Zuhörerschaft fragt. Sie muß in diesem längsten der vier Sätze auf schwierige Rhythmen und auf Hartnäckigkeit im Arbeiten und Verfolgen spröder Motive gefaßt sein.

Der Satz hat wieder wie der vorhergehende eine Dreiteilung in Themengruppe, Durchführung und Wiederholung. Die Themengruppe führt mit
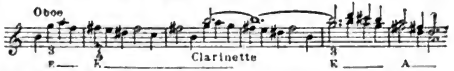


zunächst vor die phantastischen Bilder, von denen das Programm spricht.

Es ist eine Weise, mit der sich der Gedanke an fröhliche, kräftige Spiele verknüpfen läßt. Ein Zug von Härte liegt in ihr, der zum altrömischen Wesen gut paßt. Das Thema wird sofort in einem selbständigen Sätzchen umgebildet und erweitert, das mit einer sehr breiten, bunten Modulation — in Trompeten und Posaunenklang gehüllt — nach C dur zurückkehrt. Man erwartet einfache Wiederholung, aber die Melodie kommt größer und kecker



und zieht alsbald ein Thema nach sich, das zum ersten Mal auf die Gefühle der Wehmut anzuspielen scheint, von denen die Überschrift redet:



Es hat einen Hang, sich ins Unscheinbare zu verlieren, und kommt auch bald auf einem mit ungestümer Energie erfaßten verminderten Septakkord außer Sicht, den wir wohl als Akzent des programmäßigen Schmerzes aufzufassen haben. Erläutert wird er durch ein neues, drittes Thema:



das auf die Kraft und die Größe hinweist, deren Zeugen diese Römischen Ruinen einst gewesen sind. Nun zeigt der Tonsetzer auf die sonnige Gegenwart:

und verweilt bei diesem anmutig friedlichen Thema mit träumerischer Befriedigung. Da kommt ihm doch wieder der Gedanke an die Ruinen und die Frage: warum die blühende Welt verschwunden, zu der sie gehört haben? Antwort geben die Motive:



Unfriede wars und Kleinlichkeit. Den Blick immer wieder flüchtig auf die sonnige Gegenwart gerichtet, vertieft sich der Komponist in das Treiben dieser Mächte. Seine Betrachtungen gipfeln in lauten Wehklagen:
heißt es zuerst, beim zweiten Mal durchschneidet den Versuch des Stimmungsaufschwungs ein furchtbar grausam (neben G dur) hingesetzter langer As dur-Akkord!

Die Durchführung verknüpft zunächst Motive aus dem ersten Thema mit solchen aus dem fünften, als sollte ein Bild von dem ethischen Prozeß gegeben werden, der das Wesen der Römer verdarb. Ihren Hauptinhalt bilden Satzgebilde, denen das dritte Thema und seine Vorstellungen zu Grunde liegen. Die Größe und Macht der alten Welt, die Trauer um ihren Untergang sind in einer noch viel stärkeren und tiefer eindringenden Weise als in der Themengruppe die Gegenstände der musikalischen Darstellung in der Durchführung. Einen kleineren Anteil nimmt an ihr auch die wehmütige Weise des zweiten Themas.
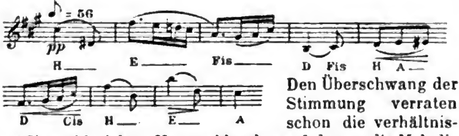
Der Wiederholungsteil führt die Bilder und Betrachtungen der Themengruppe mit den gewohnten, hergebrachten kleinen Änderungen noch einmal vorüber. Eine kurze angefügte Coda stellt das Thema (4) der »sonnigen Gegenwart« in den Vordergrund und kehrt von den Ruinen in das Leben der Zeit zurück.

Der dritte Satz (Andantino, $^3/_8$, A dur) ist der eigentliche langsame Satz der Suite. Strauß bezeichnet ihn mit Andantino ziemlich mißverständlich; ein sehr getragnes Tempo ist gemeint. Sein poetischer Gegenstand ist Schilderung von Eindrücken, Stimmungen »am Strande von

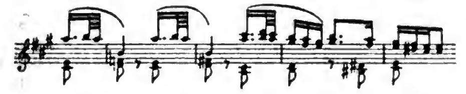
Sorrent«, die Ausführung arbeitet mit ganz ausgesucht feinen und eignen Farben, sie arbeitet lebendig und elastisch, aber vorwiegend zart.

Zuerst läßt der Komponist die Natur sprechen in einem auf wesentliche Motive verzichtenden, fast rein in Akkord und Rhythmus gehaltnen Präludium. Diese zweiunddreißig Takte überschütten aber den Hörer mit einem üppigen Segen vollsinnlicher Klänge. Da huschen Violinfiguren in höchsten Lagen durcheinander, Spielarten und Tonregionen, die in der Regel unberührt bleiben, werden lebendig, die verschiednen Rhythmen kreuzen sich, Triller und Verzierungen aller Art klingen von oben und unten, in Ruhe und in Eile. Das Sätzchen wirkt blendend, überwältigt wie eine Landschaft, die den Sinnen mehr bietet als sie aufnehmen können.

Dann beginnt eine Szene der Träumerei. Der Dichter spricht, die Seele voll Dank und höhrer Wonne:



Den Überschwang der Stimmung verraten schon die verhältnismäßig zahlreichen Nonenakkorde, auf denen die Melodie ruht. Wie warm sie auch wird, die Außenwelt bringt sie nicht zum Schweigen, jeden Augenblick kontrapunktiert eine reizende Stimme aus der Natur anmutig hinein. Und diese Partei nimmt in dem mit



eingeleiteten Seitensatz das Wort ganz für sich in Beschlag, legt ihren ganzen Reichtum aus und freut sich ihrer Macht bis zur Leidenschaftlichkeit. Das ist, wo die

scharfe Dissonanz *cis-dis* im forte herausgestoßen wird. Wie über den lauten Ton beschämt und erschreckt, verschwindet die Sippe der Naturgeister mit einem Schlag, und der Dichter gibt sich aufs neue der Beschaulichkeit hin



Eine auf einer liegenden Stimme festgehaltne und sonst mit Spannungsmitteln ausgestattete Begleitung hebt diese Weise aus der populären Sphäre, der sie angehört, etwas heraus. Ohne Vermessenheit dürfen wir sie auf trauliche deutsche Heimatserinnerungen deuten. Bald läßt sich auch einer der eingebornen Südländer hören. Der Satz schlägt nun nach Amoll, das Tempo wird bewegter, in den Cellis, Bratschen und Fagotts treten raschere Figuren auf. Es ist als ob der Wind die See kräuselt. Da kommt ein Boot und ein Sänger drauf mit einer echten, aus dem Land gebornen Melodie, einem Abkömmling jener edlen Sicilianos, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts von jener Sorrenter Gegend her über ganz Europa gedrungen sind:
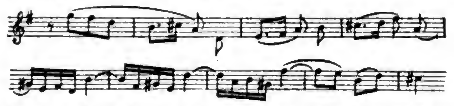


Gefährten antworten bald; so gibt dieser nur kurze Mittelsatz ein sehr willkommnes, belebendes Intermezzo. Ein dritter Teil, mit dem Tempo des ersten, mischt dessen thematische Elemente frei und phantastisch; noch stärker als der Anfang steht er unter dem Zauber schwirrender, girrender, sinnverwirrender Klänge und Figuren.

Der vierte Satz (Allegro molto, $^2/_4$, Gdur) führt uns »Neapolitanisches Volksleben« vor. Was wir hier zu erwarten haben, läßt der tolle Einsatz schon ahnen. Das volle Orchester stürzt auf einem freien Nonenakkord herein, und in rasendem Lauf schwingen sich von ihm die Geigen und Bratschen unisono dem Hauptthema des Satzes entgegen:



Wer einmal zwischen Monte Cassino und Capri gereist ist, wer in der Schweiz etwa wandernden süditalischen Sängern zugehört hat, dem ist dieses Neapolitanische Favoritlied »Funiculi etc.« und dem sind ähnliche Melodien geläufig. Von den beiden Geistern der Operette und der Degeneration getrieben, improvisieren die Kinder dieses musikalischen und leichtherzigen Volks derartige Weisen zu jedem Text und zu jeder Zeit; der ganze ehemals so reiche Gesangschatz des Königreichs beider Sizilien wird heute fast ausschließlich von ihnen vertreten. Wenn Strauß also sein Finale mit diesem Gassenhauer eröffnet, so erweckt er großes Vertrauen zur photographischen Treue seines musikalischen Bildes. Die Melodie fährt mit kräftigen Gliedern ihrem Schlusse zu, der zugleich das Ende des ersten Abschnitts des Satzes ist. Er kommt rascher als man vermutet, kommt in H moll und führt zu einem Seitensatz, der über und ähnliche lustige Motive leicht und anmutig tändelt. Er baut klar und emsig in zweitaktigen Abschnitten auf, zum Schluß hin erhält er durch das Eingreifen chromatischer Bässe: einen Stich ins grotesk Humoristische. Die stürmischen Einleitungstakte kehren wieder und führen zum zweiten Hauptthema des Satzes:



Es ist in südländischer Art innig, jedenfalls liebenswürdig, und zeigt durch die Verteilung auf zahlreiche Instrumente auf das echt gesellige Wesen des geschilderten

Volks. Lange hält dieser ruhigere Ton nicht an. Themenreich wie Liszt, stellt Strauß bald in diesen ersten Teil seines Finales noch einen vierten Gedanken, der folgendermaßen bei den Flöten beginnt:



Er bringt in die Musik eine ganz eigne, halb komische, halb dämonische Lustigkeit, ein Abbild jenes temperamentvollen nervösen Wesens, das dort unten die Revolutionen macht und auch dem Spiel und dem Tanz sein Gepräge gibt. Die Abschnitte, die der Komponist aus diesen kreiselnden Motiven in den nun folgenden Durchführungen gestaltet hat, bestimmen die Erinnerung an seine Neapolitanischen Schilderungen am prächtigsten und am angenehmsten. Im allgemeinen wird man von den Entwicklungen, die Strauß gibt, den Eindruck eines vielfachen Übermaßes haben. Die Darstellung ermangelt der Leichtigkeit, die dem Gegenstand natürlich ist; sie ist zu zäh im Festhalten der Motive, zu sehr in der Farbengebung von Berlioz beeinflußt. Wozu hier überhaupt Posaunen? Wohl aus demselben Grunde, aus dem unsre modernsten Maler für zwei kleine Gänse eine ganze volle Stubenwand bemalen. Ein sehr guter poetischer Einfall in der Reprise ist die Einführung von Motiven aus dem ersten Satz: in dem Lärm und der Unruhe dieses Neapel der Gedanke an den Frieden der Campagna!

Phil. Scharwenka, »Traum und Wirklichkeit«.
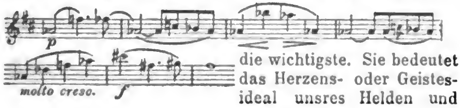
Den Beweis, daß allermodernste Mittel für die Programmusik nicht das Wesentliche sind, erbringt ein mit der Suite von Strauß ziemlich gleichaltriges Werk, das ein würdiges und gehaltvolles poetisches Thema mit ernster Hingebung und innerlicher Wirkung, aber ganz in der Weise der klassischen und romantischen Schule durchführt. Es ist die viersätzige Tondichtung »Traum und Wirklichkeit« von Philipp Scharwenka (Op. 92), dem ältern Bruder des bekannten Pianisten Xaver S., der auch temperamentvolle Sinfonien komponiert hat.

Ihr Gedankengang verfolgt einen Lebenslauf, der freundlich, voller Hoffnungen und Illusionen beginnt und mit Enttäuschungen und in Resignation endet. Ein ausführliches Gedicht aus der Feder des Komponisten gibt über die Absichten der Sinfonie eingehende Auskunft. Die vier Sätze, aus denen sie besteht, gehen ohne Pausen einer in den andern über, stehen auch thematisch in enger Verbindung und behandeln das Schema der Sinfonie ziemlich frei. Was sie unter ihresgleichen auszeichnet, ist der große Herzensanteil und die Gemütswärme, die aus der Musik Scharwenkas spricht. Unsere heutige Öffentlichkeit hat für Spohrsche Naturen nicht das volle Verständnis; denjenigen Kreisen aber, welche sich zu einem harmonischen und ehrlichen Künstler, auch wenn er abseits vom Wege steht, hingezogen fühlen, kann die Arbeit nur eifrig empfohlen werden.

Der erste Satz (Allegro moderato, C, D dur) führt mit dem Thema:
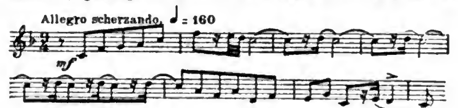


eine edle liebenswürdige, aber für die rauhe Wirklichkeit unsrer Tage wohl etwas zu weiche Jünglingsgestalt ein. Diesem auffallenderweise im Verlauf der Komposition nur wenig benutzten Thema folgt eine längere Gruppe zierlicher Nebengedanken, die — zum Teil in Wendungen, die an Hermann Götz und an die Meistersinger erinnern — sich in kleinen Schwärmereien ergehen. Allmählich kommt nach diesem weniger gelungenen und zersplitterten Abschnitt wieder ein großer Ton in die Stimmung und bringt neue, tiefer eindringende Weisen. Unter ihnen ist die Melodie:



die wichtigste. Sie bedeutet das Herzens- oder Geistesideal unsres Helden und

kommt am Schlusse der Sinfonie zu rührender Bedeutung.

Der zweite Satz (Allegretto scherzando, 3/4, F dur) ist eine Art langsamer Walzer, bestimmt, die glücklichste Stunde dieses Menschenlebens einzuleiten. Mit rhythmischen Motiven in den Hörnern, melodischen Bruchstücken in Klarinetten, Flöten, Geigen verlockend präludierend, gelangt er endlich zu folgendem Hauptthema:



Der Jüngling schwingt sich im Reigen mit der Erwählten; heroische, etwas finstre Motive künden seine stolzen Gefühle, die Wonne in seiner Brust spricht am deutlichsten aus folgender, an Raff anklingender Melodie:



Dieses Thema leitet über zu der Szene des Geständnisses und der Erhörung, die den Inhalt des dritten Satzes (Andante tranquillo, 3/8, B dur) bildet. Sie folgt allerdings dem Eintritt dieses innigen Themas nicht unmittelbar, sondern die Freuden des Tanzes werden noch gründlich ausgekostet. Dann kommt endlich langsames Tempo und wehmutsvoller Klang. Es wird Abend, das Fest muß schließen. Die Musik bringt in einem Übergangssätzchen die Stimmung einer gewissen Müdigkeit zum Ausdruck, es wird stiller und stiller, und als es einsam um das liebende Paar geworden, da setzt das schöne Thema des Andante zunächst im Horn ein:



Das ist die stille Seligkeit. Ein zweiter Teil des Satzes, in Ddur, zeigt erregtere Herzen, lebhaftes Zwiegespräch von ewigem Glück, zeigt ungeduldiges Sehnen. Dann kehrt der Bdur-Teil wieder, von einer Coda gefolgt, in der der Überschwang der Stimmung sich eigens in einer Klarinettenkadenz Luft macht. Unruhige Trompetensignale reißen den Zuhörer aus dieser Idylle fort. Das Leben mit seiner harten Prosa ruft. Der vierte Satz (Allegro, C, Dmoll) beginnt.

In seinem ersten Teil stellt er von den Trompetentönen immer wieder unterbrochne Sätze unruhigen Charakters auf. Das erste Hauptmotiv ist an ein verwandtes aus dem ersten Satz angeknüpft:

pp *sf*

Steigend und steigernd tritt zu ihm das feste und energische:

f

Die Stimmen benutzen es zum Fugieren. Und bald nach der ersten Durchführung erscheint dann das (oben angeführte) schöne zweite Hauptthema des ersten Satzes, wie der gute Geist, der den Kämpfer leitet, des Mühens und Ringens Preis und Lohn. Umsonst, alles umsonst! Noch einige verzweifelte Anläufe, äußerster Kraftaufwand, Wehrufe mit Intonationen, Verlängerungen und Verkürzungen des letztzitierten Fugenthemas gemischt — dann setzen die Messingbläser den Choral »Herzlich tut mich verlangen« ein. Der Komponist hat sich ihn mit dem Text »Wenn ich einmal soll scheiden« und somit als Grab- und Trauermusik gedacht. Diesem Ende sendet er einen Epilog nach, der dem leidenschaftlichen Schmerz, mehr noch aber der süß wehmütigen Erinnerung an die schönsten Momente der vorausgegangnen Sätze gewidmet ist.

Nur noch eine zweite Orchesterkomposition Ph. Scharwenkas, eine »Arkadische Suite«, die ebenso wie seine dreisätzige »Sinfonia brevis« weniger bekannt geworden ist, gehört dem Programmgebiet an.

Gleichfalls von Berlin aus führte sich Anfang der neunziger Jahre auch Friedrich Koch mit einer Programmsinfonie ein, die den Titel: »Von der Nordsee« (D moll, op. 4) trägt. Sie befaßt sich mit der gewaltigen Seite des Themas nur im letzten Satz (Auf hoher See), der merkbar von einem Hauch des unergründlichen Urelements und seiner Kraft belebt ist. Die andren (Friesenfahrt, Abend am Strande, Spiel der Wellen) gleichen den sanften und schönen Bildern Douzettes mit Mondschein über den glatten Wellen und gehören musikalisch zur Schule Heinrich Hoffmann.

Hans Huber, Tellsinfonie.

In neuerer Zeit hat von den Vertretern deutscher Programmsinfonie der durch seine Beiträge zur Haus- und Kammermusik bekannte Schweizer Hans Huber mehr und mehr im Konzert Fuß gefaßt, zuerst mit einer D moll-Sinfonie (Op. 63), die den Titel »Tell« hat. Sie gibt in großen Umrissen, ohne Anlehnung an Schiller oder an die Einzelheiten der Sage, ein Bild von der Unterdrückung und Befreiung des Landes. Auch auf die Reize der Heimatkunst, etwa durch die Verwendung von Schweizermelodien, verzichtet sie und bestrebt sich, knapp und allgemein verständlich zu sein.

Der erste Satz (Allegro ma non troppo, D moll, 6/4), der wohl auf die Volksseele unter der Tyrannenherrschaft einen Blick bieten will, tut das, wie schon das Hauptthema:

f etc.

merken läßt, in etwas zu starker Abhängigkeit vom ersten Satz des D moll-Konzerts (für Klavier) von J. Brahms.

Weit selbständiger ist der zweite Satz (Adagio, ma non troppo, B moll, 3/4), der das Land in seiner Trauer vorführt und zwar erst die dumpfe, gedrückte Stimmung, dann die fließende Klage, letztere in einem ungesucht volkstümlichen Ton mit leisen Anklängen an Edvard Grieg.

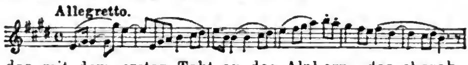
In dem die Stelle des Scherzo vertretenden dritten Satz (Allegretto, G dur, 3/4) hat sich der Komponist nach eigener Angabe die Feier einer Hochzeit vorgestellt, deren harmlose Fröhlichkeit durch einen plötzlichen und er-

schreckenden Aufruhr — Sequenzen aus verminderten Septakkorden *fff*, Generalpause! — gestört und durch Grabgesang abgelöst wird. Dieser musikalisch wunderhübsche Satz zeigt Huber auch als einen geborenen Instrumentationskünstler, der mit einfachem Wechsel von arco und pizzicato, durch Sordinen den Streichinstrumenten die wirksamsten Farben abzugewinnen weiß.

Der vierte Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die auf das Hauptthema des ersten Satzes zurückgreift und die ganze Geschichte des Befreiungskampfes in einen kurzem Wechsel von Dur und Moll zusammendrängt. Das hierauf folgende Allegro con fuoco (D dur, C) gilt dem Triumph, der in der Umgegend des zweiten Themas und in der Durchführung zwar etwas ermattet, aber am Schluß durch Verbindung des führenden Allegrothemas mit dem jetzt in D dur einherglänzenden Hauptthema des ersten Satzes zu einem gewaltigen Abschluß kommt.

Hans Huber, Böcklin-Sinfonie.

Die nächste hierher gehörige Arbeit Hubers ist seine E moll-Sinfonie (op. 115), die sogenannte Böcklin-Sinfonie. Der Komponist selbst hat allerdings nur den vierten Satz, das Finale, ausdrücklich als Huldigung für seinen Landsmann bezeichnet. Es trägt an seiner Spitze den Vermerk: »Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin« und bringt über das Thema:



das mit dem ersten Takt an das Alphorn, das charakteristische Instrument der Schweizer, erinnert, eine Reihe sehr freier Variationen, die geistig an die »Meeresstille«, den »Prometheus«, die »Flötende Nymphe«, die »Nacht«, das »Spiel der Wellen«, an die »Gefilde der Seligen«, den »Liebesfrühling«, das »Bacchanale« des großen Malers anzuknüpfen suchen. Dem »Spiel der Wellen« ist dabei anhangsweise noch eine Beziehung auf den »geigenden Einsiedler« mitgegeben worden. Versuchen, mit Tönen tiefer in den Stimmungs- und Phantasiekreis bedeutender Stücke bildender Kunst einzuführen, sind wir in der Sin-

fonie schon bei Haydn begegnet; sie spielen namentlich bei F. Liszt und seinen sinfonischen Dichtungen eine große Rolle, und auch Hubers Böcklinvariationen sprechen wieder für ihre prinzipielle Berechtigung. Geht die Sinfonie in ihrem Schlußsatz zugestandenermaßen auf einzelne Werke Böcklins ein, so sind die vorausgehenden Sätze dem Wesen des außerordentlichen Künstlers gewidmet, der erste (Allegro con fuoco, E moll, C) etwa seiner Kraft und Kühnheit, der zweite (Allegro con fuoco non troppo, H moll, $^{12}/_{8}$) seiner Naturfreude, der dritte (Adagio ma non troppo, H dur, $^{3}/_{4}$) seiner Tiefe und Innigkeit.

Hans Huber, Heroische Sinfonie.

In der heroischen Sinfonie (op. 118) in C moll, die unter Hubers Beiträgen zum Gebiete das dritte und letzte Stück bildet, hat sich im Vergleich zur Tellsinfonie ein vollständiger Stilwechsel vollzogen: der vordem so naive Komponist ist auf die Seite der um jeden Preis und unaufhörlich Leidenschaftlichen getreten, die in der Musik einstweilen die Herrschaft an sich gebracht haben. Der talentvollste Satz der Huberschen Eroica ist der zweite, ein Trauermarsch, im ersten überrascht das Zitat von »God save the king«, das Scherzo ist ähnlich wie das Finale der Böcklinsinfonie ein Variationszyklus, der, als Totentanz gedacht, Vertreter der verschiedensten Lebensalter und Stände, das Kind, den Greis, den Studenten, den Gelehrten, die Tänzerin usw., zuletzt den Helden vorbeiziehen läßt. Der Schlußsatz der Sinfonie endet mit einer Apotheose des Helden, der das Muster von Liszts Faustsinfonie zu Grunde liegt: die Orgel fällt ein, der Chor tritt auf und stimmt Sanctus und Osanna an. Das in allen Teilen der Sinfonie wiederkehrende Hauptthema des ersten Satzes klingt an ein berühmtes Schweizerlied, an den »Ustig« des alten Gottfried Huber, an.

S. v. Hausegger, Barbarossa.

Unter den wenigen weiteren Programmsinfonien deutscher Herkunft, die in den letzten Jahren aufgetaucht sind, ist Siegmund von Hauseggers dreisätziger »Barbarossa« verhältnismäßig am weitesten bekannt geworden.

Diese Sinfonie ist die noch unreife Arbeit eines entschiedenen Talents. Die Unreife spricht aus der Ungleichheit, der Unselbständigkeit der Erfindung und aus der höchst unökonomischen Lust am Vollklang, dem Lärm des Orchesters, das Talent aus einer Reihe trefflich charakteristischer Themen, ihrer sinnreichen Verwendung und daneben aus zahlreichen einzelnen Stellen von unverkennbarer Inspiration. Dahin gehören im Kleinen originelle Modulationen und Instrumentationseinfälle, im Großen eine Anzahl episodisch erscheinende Melodien zarter Natur. Ihnen begegnen wir namentlich im ersten Satz, der »die Not des Volks« bald erregt, bald elegisch, bald in hartem, bald in weichem Tone zu schildern sucht. Ihm tritt als scharfer und befreiender Gegensatz der dritte Satz, »das Erwachen«, mit einem Bilde der Kämpfe und Herrlichkeit gegenüber, die bevorsteht, wenn der alte Kaiser den Untersberg verläßt. Ohne zwingenden Grund, aber als verständliche Konzession an die Romantik ist zwischen diese beiden Sätze noch ein weiterer, »der Zauberberg«, eingeschoben, der zuerst das Nebeltreiben um den Berg, dann sein Inneres mit Thron und Kaiser zu schildern sucht. Er nimmt viel von dem Glück des Schlußsatzes voraus, hat aber in dem phantastischen Fugato, das ihn einleitet, seinen großen, eigenen Wert.

S. v. Hausegger, Natursinfonie.

Von einer zweiten dreisätzigen Programmsinfonie des Komponisten, die er ohne weitere Erläuterungen und Überschriften Natursinfonie nennt, haben bei den wenigen Aufführungen, die sie bisher gefunden, die ersten beiden Sätze Anerkennung gefunden, der dritte Satz ist abgelehnt worden. Bei diesem Urteil wird es wahrscheinlich auch in der Folge bleiben, denn die Komposition ist soweit schön und gehaltvoll, als, wie das in dem ersten und zweiten Satz der Fall ist, der Stimmungsausdruck die Naturmalereien überwiegt, und besonders für Andacht und Pathos zeigt Hausegger eine besondere Begabung. Sie ist auch in den ruhigen Stellen des Schlußsatzes nicht zu verkennen; wenn dessen Eindruck nicht befriedigt, so liegt das an der falschen Behandlung

des Gesangchors, der mit den Worten des Goetheschen »Proömions« (Im Namen dessen, der sich selbst erschuf etc.) die Sinfonie zu Ende führt. Da war nicht Kraftaufwand und Breite am Platze, sondern er verlangt eine ähnliche Einfachheit, wie sie Liszt dem Schlußchor seiner Faustsinfonie gegeben hat und wohl auch dessen verklärten Ton.

Auch die Programmsuite wird von den deutschen Komponisten nur mäßig gepflegt. Unter den bekannt gewordenen jüngeren Werken dieser Klasse hat die Tauferer Suite von Heinrich Rietsch (op. 25) den Altersvortritt. Sie gibt in fünf Sätzen Wanderszenen sowie Bilder aus Landschaft und Geschichte, ist durchweg gut, stellenweise interessant kunstvoll gearbeitet; ihre besten Erfindungsmomente liegen in den flotten Sätzen, dem »Reifenspiel« und dem »Lustig Volk im Bad Winkel«. Auf diesen letzten hat Smetana glücklich eingewirkt.

H. Rietsch, Tauferer Suite.

Der wohl originellste Beitrag zur Gruppe ist die Serenade in F (op. 35) von Georg Schumann. Der Komponist hat sie nämlich als das Ständchen einer Schar abgewiesener Liebhaber gedacht und damit die Unterlage zu einer Humoreske gewonnen, in der die Motive und Künste des Spottes ein keckes Spiel treiben dürfen. Es gipfelt im Schlußsatz, der den Abzug der Gefoppten mit Benutzung des Volksliedes: »Es wohnt ein Müller an jenem Teich, lauf Müller, lauf« darstellt. Das außerordentlich witzige und geistvolle Werk verlangt allerdings ein ganz virtuoses Orchester und macht es in den ersten Sätzen durch eine komplizierte Thematik auch dem Hörer etwas schwer. Neben dem in fortreißender Laune hingeworfenen Finale wirkt am meisten das Intermezzo, das auf einen äußerst feinen Walzer hinausläuft.

Georg Schumann, Serenade.

Auch Ferruccio Busonis »Geharnischte Suite« in Cis moll (op. 34) ist hier zu registrieren. Sie führt in vier Sätzen kriegerische Stimmungen und Bilder vor. Einem »Vorspiel«, das etwas gespreizt und mit verbrauchten Mitteln den Druck der Gefahr und den ihr entgegentretenden entschlossenen Mut schildert, folgt ein »Kriegstanz«. Es

F. Busoni, Geharnischte Suite.

scheint sich also um einen Kolonialkrieg zu handeln. Von faßbarem Gehalt ist der dritte Satz, der die Überschrift »Grabmal« trägt, und der Schlußsatz, »Ansturm« betitelt, hat eine wirklich schöne Stelle, da, wo leise aus der Ferne eine an Carl Löwe anklingende einfache Melodie einsetzt, die unwillkürlich die Gedanken des Hörers auf Sieg und Heimkehr lenkt.

Zum Teil sind die neueren deutschen Programmsuiten aus Kompositionen zusammengesetzt, die als Vorspiele und Einlagen in Schauspiele entstanden sind. Auch hier ist Busoni mit seiner Turandot-Suite vertreten, der leider die musikalische Natürlichkeit fast ganz abgeht. Das bekannteste Werk dieser Klasse ist die Dornröschen-Suite Engelbert Humperdincks, deren Sätze in ihrer Knappheit und Klarheit eines Kommentars nicht bedürfen.

F. Busoni. Turandot-Suite.

E. Humperdinck, Dornröschen-Suite.

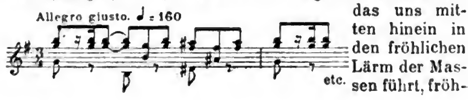
Auch im Auslande tritt die Programmusik in Sinfonie und Suite hinter den Werken, welche bestimmte poetische Ziele nicht angeben und hinter den einsätzigen sinfonischen Dichtungen zurück. Nur in Frankreich ist die Programmsuite geradezu die Normalform für zyklische Orchesterkompositionen; eigentliche Programmsinfonien gehören aber auch hier wie zu den Zeiten von Berlioz zu den Seltenheiten. Als eins der wenigen Werke dieser Art, die die Landesgrenze überschritten haben, verdient die in neuerer Zeit wiederholt auch in deutschen Konzerten gebrachte Sinfonie zu Schillers »Wallenstein« von Vincent d'Indy (op. 12) Beachtung. Der Komponist nennt diese Arbeit, wohl an Schillers Gesamttitel anknüpfend, eine »Trilogie«. Das ist für Form und Inhalt des Werks etwas zu volltönend. Es sind nicht drei Sinfonien, die er vorlegt, sondern es ist eine Sinfonie — ähnlich wie die Lisztsche zu »Faust« — in drei Sätzen. Der erste will ein Bild des Lagers, der zweite des Liebespaars (Max und Thekla) geben; der dritte knüpft an »Wallensteins Tod« an. Ein enger Zusammenhang besteht nur zwischen dem ersten und dritten Satz; der zweite, der auch den Untertitel Piccolomini führt, eignet

Vincent d'Indy, »Wallenstein«.

sich für eine Einzelaufführung. Die Sinfonie zeigt, wenn auch keine besonders tiefe, so doch eine im ganzen sehr lebendige Auffassung der deutschen Dichtung, eine anschauliche musikalische Erfindung und einen auf breiter Bildung ruhenden, geschickten Stil. Individuelle Züge sind d'Indy nicht eigen, sondern er teilt mit der Mehrzahl der neufranzösischen und neurussischen Orchesterkomponisten die Vorliebe für Nonen und Undezimenakkorde, für Orgelpunkte und ähnliche harmonische Vergrößerungsmittel, den Wagnerschen Einfluß auf die Stimmführung, die interessante, dissonanzenreiche Kontrapunktik. Wie alle diese Ausländer ist auch V. d'Indy ein hervorragender Kolorist, allerdings starkem Farbenauftrag etwas einseitig zugeneigt.

Rheinberger hat mit vollem Recht dem Wallenstein selbst in seiner Sinfonie einen vollen Satz gewidmet. d'Indy begnügt sich, dessen Gestalt ab und zu durch die Sätze schreiten zu lassen. Es war ihm nicht um die Schilderung von Charakteren zu tun, sondern darum, die Eindrücke der Schillerschen Dramen ins Musikalische zu übertragen:

Bei dem ersten Satz, »Le Camp de Wallenstein« (Wallensteins Lager), macht sich die französische Abkunft der Musik am deutlichsten geltend. Sie hat für die ernsten Figuren und Reden des Schillerschen Lagers keine Töne und läßt nichts von der Zeit und dem Boden ahnen, die dem Vorspiel der Trilogie seinen Charakter und eine gewisse Größe geben. Das Lager d'Indys ist ohne Unterbrechung munter, ausgelassen, kommt niemals zur Ruhe, wimmelt von Spaßmachern und Jongleuren, besteht ausschließlich aus leichten Truppen und leichten Vögeln. Seiner formellen Anlage nach ist es ein Scherzo mit etwas buntem Hauptsatz (Allegro, G dur). Es setzt mit folgendem Thema ein



das uns mitten hinein in den fröhlichen Lärm der Massen führt, fröh-

lich und elementar. Denn die Gebilde, die der Komponist aus seinen Motiven entwickelt, sind unregelmäßig. Hier führt er uns vor eine fünftaktige Gruppe, dort kommen zwei- und dreitaktige, hier hält er an einem Motiv fest, dort schweißt er zwei oder mehrere zu bald kürzeren, bald längeren Abschnitten zusammen. Unberechenbar und frei will er uns das Leben und Treiben des Lagers sehen lassen. Der erste Abschnitt über dieses Hauptthema schließt in Hdur. Der zweite setzt in Emoll ein und geht von Cdur aus nach Ddur in Modulationen und mit wilden Trillern, die den Walkürenritt Wagners für einen Augenblick vor die Phantasie rufen. Ein dritter Abschnitt über dasselbe Hauptthema beginnt in Asdur und geht von Bmoll aus allmählich nach der Haupttonart *G* zurück, die in Solopassagen der Violinen (einige Takte geht die Flöte mit) erreicht wird.

Da beginnt ein erster Seitensatz, dem das ruhigere Thema

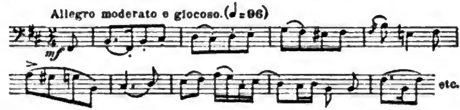


zugrunde liegt. Es kommt nicht weit damit. Den Augenblick, wo die erste Violine sich ein Motiv zum Schwärmen aussucht, benutzt die derber gesinnte Masse, um mit einem Walzer einzufallen, dessen grob einfache Weise
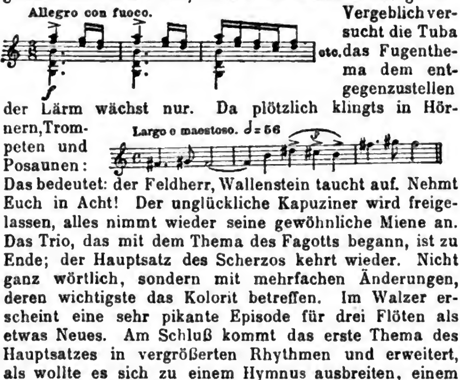


durch die seltsamen Humore der Begleitung — die Bässe bleiben lange auf den zwei Tönen *e* und *h* — bedenklich gestört wird. Nach einem Zwischensätzchen, in dem die Flöte das Solo hat, wird wohl die übliche Wiederholung erreicht, aber die rechte lustige Stimmung bleibt aus, und am Ende haben die Störenfriede, die einen $^2/_8$ Takt hineinwerfen, die Hauptstimme. Der Tanz hört plötzlich auf, und wie aus der Ferne hören wir wieder den Lärm des

Lagers, mit dem der Satz begann. Wir haben es mit der üblichen Wiederholung des Hauptsatzes zu tun. Doch verschmäht es der Komponist, sie glatt und wörtlich zu bringen. Wie er den Hauptsatz zunächst *pp* einsetzt, hat er ihn auch in der Tonart verändert, nämlich nach E dur gebracht und auf den Quartsextakkord gestellt. Ähnlich bringt er das erste Seitenthema, das beim erstenmal in G dur auftrat, jetzt in Es und verteilt seinen Vortrag taktweise auf verschiedene Instrumente. Auch jetzt kommt dieses zum Schwärmerischen neigende Thema nicht zu seinem vollen Rechte. Als es sich ausbreiten will, entsteht unerwartet Tumult. In den Bläsern treten wieder Vertreter des zweiteiligen Rhythmus ein. Ein Schreck geht von ihnen aus: von unten bis oben rufts durch das Orchester: *cis-fis*. Dann eine lange Generalpause und darauf



Zu dem einen Fagott kommt ein zweites, bald ein drittes; der Satz läßt sich zu einer Fagottfuge an und versetzt uns in die Zeiten R. Keisers, der in seinen Opern Quartette, Quintette und Sextette für Fagotten schrieb. Wie hat sich die öffentliche Auffassung des Instruments seitdem geändert! Damals der Lyriker unter den Blasinstrumenten, ist es heute der unfreiwillige Komiker. Hier bei d'Indy vertritt es den Kapuziner mit seiner Predigt, und der Lohn seiner wohlgesetzten Reden ist, ausgelacht zu werden. Das tun zuerst die Geigen, bald die Klarinetten mit, in chromatischen Sechszehntelgängen. Dann packt aber die Oboen und die anderen Holzbläser eine gewaltigere Heiterkeit, sie platzen in kurzen Zwischenrufen heraus. Das Piston setzt ein und parodiert das Fugenthema, das die Klarinette gar verzerrt, während die Violinen,

die Flöten dazu, sich auf einem langen Triller vor Lachen schütteln, und dem folgt ein elementarer Ausbruch von Ausgelassenheit in Motiven, die auf den Walzer zurückgehen:



Vergeblich versucht die Tuba das Fugenthema dem entgegenzustellen der Lärm wächst nur. Da plötzlich klingts in Hörnern, Trompeten und Posaunen:

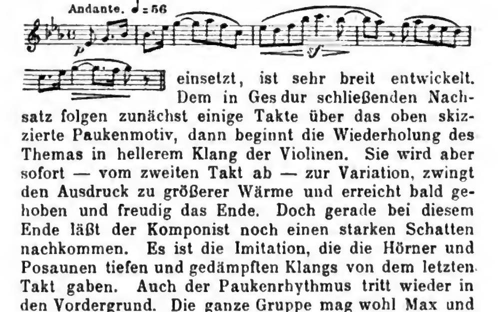
Das bedeutet: der Feldherr, Wallenstein taucht auf. Nehmt Euch in Acht! Der unglückliche Kapuziner wird freigelassen, alles nimmt wieder seine gewöhnliche Miene an. Das Trio, das mit dem Thema des Fagotts begann, ist zu Ende; der Hauptsatz des Scherzos kehrt wieder. Nicht ganz wörtlich, sondern mit mehrfachen Änderungen, deren wichtigste das Kolorit betreffen. Im Walzer erscheint eine sehr pikante Episode für drei Flöten als etwas Neues. Am Schluß kommt das erste Thema des Hauptsatzes in vergrößerten Rhythmen und erweitert, als wollte es sich zu einem Hymnus ausbreiten, einem Preislied auf den Helden, den vergötterten Wallenstein, dessen Thema als einer der letzten Gedanken der Komposition auftritt.

Der zweite Satz der Sinfonie (Andante und Allegro, C, Esdur), Max und Thekla betitelt, läßt breite gefühlvolle Melodien mit erregten Themen wechseln und zeichnet damit die tragische Lage des Schillerschen Liebespaares. Wie einst in Verona, so haben sich hier zwei Herzen in kritischer Stunde gefunden; auch ihr Los ist in die Händel der Parteien verflochten. Der Komponist hat der Überschrift des Satzes noch den Nebentitel »Piccolomini« beigefügt, um den Zuhörer darauf vorzubereiten, daß er hier unbewölkte, ungestörte Liebesszenen nicht zu erwarten hat. Die Musik läßt darüber vom ersten Takt ab keinen Zweifel. Die Pauke zeichnet mit dem im Satze oft und be-

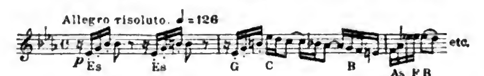
deutend wiederkehrenden Rhythmus: den kriegerischen Boden, der betreten werden soll; die Violinen machen uns mit dem ebenfalls durch die meisten Abschnitte der Situation klingenden Motive

Andante.

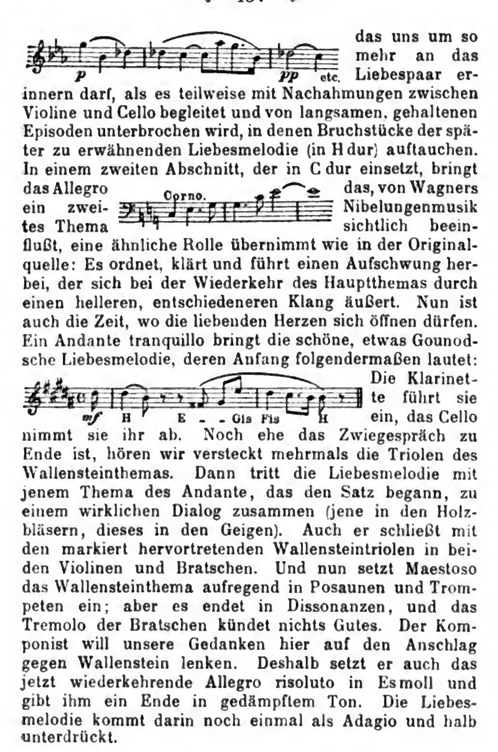
auf Trauer und Klage gefaßt, und die Hörner, die mit einigen Takten die Einleitung vervollständigen, spielen ebenfalls im resignierten Ton. Das erste Thema, welches nun in den Bläsern (Hörner und Klarinetten) mit folgendem Anfang



einsetzt, ist sehr breit entwickelt. Dem in Ges dur schließenden Nachsatz folgen zunächst einige Takte über das oben skizzierte Paukenmotiv, dann beginnt die Wiederholung des Themas in hellerem Klang der Violinen. Sie wird aber sofort — vom zweiten Takt ab — zur Variation, zwingt den Ausdruck zu größerer Wärme und erreicht bald gehoben und freudig das Ende. Doch gerade bei diesem Ende läßt der Komponist noch einen starken Schatten nachkommen. Es ist die Imitation, die die Hörner und Posaunen tiefen und gedämpften Klangs von dem letzten Takt gaben. Auch der Paukenrhythmus tritt wieder in den Vordergrund. Die ganze Gruppe mag wohl Max und seine Sehnsucht schildern sollen. Jetzt setzt ein neues Tempo: Allegro risoluto mit folgendem Hauptthema



ein. Der Komponist zeichnet die Parteien und die Wirren, die den Gegenstand von Schillers Piccolomini bilden. Dem einen Thema tritt zunächst ein klagendes zur Seite



das uns um so mehr an das Liebespaar erinnern darf, als es teilweise mit Nachahmungen zwischen Violine und Cello begleitet und von langsamen, gehaltenen Episoden unterbrochen wird, in denen Bruchstücke der später zu erwähnenden Liebesmelodie (in H dur) auftauchen. In einem zweiten Abschnitt, der in C dur einsetzt, bringt das Allegro ein zweites Thema das, von Wagners Nibelungenmusik sichtlich beeinflußt, eine ähnliche Rolle übernimmt wie in der Originalquelle: Es ordnet, klärt und führt einen Aufschwung herbei, der sich bei der Wiederkehr des Hauptthemas durch einen helleren, entschiedeneren Klang äußert. Nun ist auch die Zeit, wo die liebenden Herzen sich öffnen dürfen. Ein Andante tranquillo bringt die schöne, etwas Gounodsche Liebesmelodie, deren Anfang folgendermaßen lautet: Die Klarinette führt sie ein, das Cello nimmt sie ihr ab. Noch ehe das Zwiegespräch zu Ende ist, hören wir versteckt mehrmals die Triolen des Wallensteinthemas. Dann tritt die Liebesmelodie mit jenem Thema des Andante, das den Satz begann, zu einem wirklichen Dialog zusammen (jene in den Holzbläsern, dieses in den Geigen). Auch er schließt mit den markiert hervortretenden Wallensteintriolen in beiden Violinen und Bratschen. Und nun setzt Maestoso das Wallensteinthema aufregend in Posaunen und Trompeten ein; aber es endet in Dissonanzen, und das Tremolo der Bratschen kündet nichts Gutes. Der Komponist will unsere Gedanken hier auf den Anschlag gegen Wallenstein lenken. Deshalb setzt er auch das jetzt wiederkehrende Allegro risoluto in Es moll und gibt ihm ein Ende in gedämpftem Ton. Die Liebesmelodie kommt darin noch einmal als Adagio und halb unterdrückt.

Der Intention nach ist dieser zweite Satz von d'Indys Wallensteinsinfonie der bedeutendste des ganzen Werks. Leider hat den Komponisten im Allegro die Erfindung nicht genügend unterstützt.

Der dritte Satz der Sinfonie (Très large, Allegro, Maestoso, H moll, ₵), »Wallensteins Tod« betitelt, beginnt mit einer langsamen Einleitung, die schauerliche Absichten mit Berliozschen Mitteln der Modulation (H moll und D moll nebeneinander) und Instrumentation (Geigen in den höchsten Lagen geteilt; von Bläsern nur Flöten und Posaunen) verfolgt. Natürlich tritt in ihr auch bald das Wallensteinthema auf. Nachdem so am Anfang ein Blick auf den Ausgang der Komposition geworfen worden, beginnt die eigentliche Darstellung mit einem Allegro, das wohl Verschwörung und Empörung zu zeichnen bestimmt ist. Zunächst in den tiefen Instrumenten wühlend und stechend, erscheint folgendes Thema



das ersichtlich von dem Wallensteinthema abgeleitet ist. Klopfende Achtelrhythmen in Holzbläsern und Hörnern bilden die Begleitung. Mit dem Abschluß der Gruppe (in H moll) tritt ein Seitenthema ein zugleich aber setzt auch die Musik ein, die im ersten Satz der Sinfonie den Lärm und das frohe Treiben des Lagers schilderte. Dieses Lagerthema nimmt nun im Schlußsatz der Sinfonie einen sehr breiten Raum ein und beherrscht den Satz, allein oder mit anderen Motiven vereint oder wechselnd, länger als es die Bedeutung des Gegenstandes erfordert. Vincent d'Indy hat für die Darstellung des sogenannten Milieu, wie das — man denke nur an Raffs Schlußsätze von Lenore und von der Waldsinfonie — den Programmusikern sehr häufig begegnet, zuviel getan und ohne dadurch eine ganz klare Darstellung der äußeren Hergänge zu erreichen. Niemand

wird mit Bestimmtheit den Punkt bezeichnen können, an dem Wallenstein fällt.

Zu den besseren und schönen Teilen der Komposition gehört der Anfang des Maestoso mit dem an Schumanns »Manfred« erinnernden Thema



Diesem Maestoso folgt eine Wiederholung des Allegro mit einigen Änderungen: es nimmt z. B. das Maestosothema mit auf. An seinem Schluß erscheint die Liebesmelodie des zweiten Satzes, und ihr folgt ein zweites Maestoso, in das der Komponist aller Wahrscheinlichkeit nach die Katastrophe hat verlegen wollen. Ein Largo, das in verklärten leuchtenden Farben die Harmonien der Einleitung wiederholt, schließt den Satz ab.
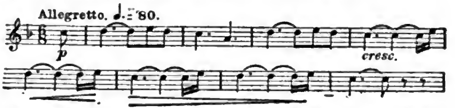
D'Indy, dem die französische Musik als Vorsitzenden der Société nationale de musique und als Gründer der Schola cantorum tief verpflichtet ist, hat der Wallensteinsinfonie noch eine »Sinfonie sur un thème montagnard« und die als ein Hauptwerk französischer Sinfoniekunst geltende »Sinfonie cévenole« folgen lassen; beide sind bisher in Deutschland unbeachtet geblieben.

Paul Gilson, »La Mer«.

Die zweite französische Programmkomposition, auf die hier wenigstens ein kurzer Blick geworfen werden muß, ist die Sinfonie »La Mer« von Paul Gilson (ohne Opusangabe). Der Komponist ist zwar Belgier, aber ähnlich wie C. Franck, Edgar Tinel und die überwiegende Mehrzahl seiner Landsleute in seiner Kunst durch und durch Franzose. H. Berlioz' Ansprüche an die Orchesterbesetzung insbesondere hat bisher niemand mit gleicher Unbefangenheit aufgenommen und erweitert wie dieser Belgier. Im letzten Satz seiner Sinfonie verlangt er außer dem schon starken Bläserchor des gewöhnlichen Konzertorchesters noch eine zweite Garnitur Holzbläser

und ein Dutzend Saxhörner. Dieser Aufwand und die berechtige Furcht vor den akustischen Wirkungen dieses Finale mögen der Sinfonie von Gilson den Zugang zu dem deutschen Konzert wesentlich erschweren. Gekannt zu werden verdient sie, weil sie als die talentvolle Leistung eines Hauptvertreters der extremen Koloristenpartei einmal ein Licht darauf wirft, was den Formen der Sinfonie unter der Herrschaft dieser Richtung bevorsteht. Das ist geradeso wie in der Malerei eine kolossale Verarmung des eigentlichen inneren Lebens zugunsten einer nebensächlichen Naturtreue.

Am stärksten ist dieser Eindruck im ersten Satz (Allegretto, $^6/_8$, F dur), dem nach einem höchst umständlichen, mit mythologischen und sonstigen Schemen arbeitenden Gedicht, dem Programme der Sinfonie, die Aufgabe zufällt, den Sonnenaufgang zu schildern. Man erwartet da eine Einleitung, die der Schatten der Nacht und der Dämmerung gedenkt. Aber der Komponist setzt sofort mit einem fertigen Operettenthema ein:



das wohl die Stimme des seelenlosen Meeres bedeuten soll.

Und diese sowieso schon an Sequenzen, d. h. an Wiederholungen desselben Motivs reiche Weise wird nun durch den ganzen Satz unaufhörlich wiederholt, meist wörtlich und vollständig. Nur in der Mitte des Satzes, da wo sonst die ersten Sätze der Sinfonien die Durchführungspartie bringen, begnügt sich der Komponist mit Bruchstücken seines Themas und fügt auch auf einige Abschnitte hin eine Bildung aus auf- oder absteigenden Achtelfiguren hinzu, die man für eine Art neuer Gedanken ansehen kann. Sonst aber bleibt er unerbittlich bei seiner Melodie, wie sie steht. Keine wesentliche Entwicklung, keine Umbildung gibt ihr den Schein des Neuen,

und wenn es des Komponisten Absicht war, die Eintönigkeit des Meeres vor die Seele seiner Zuhörer zu bringen, so hat er diese Absicht bis zu einem Grad erreicht, der außerhalb der Grenzen der Kunst liegt.

Der zweite Satz (Allegro, 3/4 und 2/4, A dur) hat die Überschrift »Matrosen-Lieder und -Tänze« und bildet einen Reigen lustiger Szenen von sehr frischem und kräftigem Grundton. Es scheint, als wären für die fröhlichen Bilder Volksweisen mit verwendet. Auch in diesem Falle bleibt dem Komponisten das Verdienst sicherer, klarer und wirksamer Gestaltung. In der Sicherheit, mit der eine große Menge bunter Gestalten gruppiert ist, gleicht der Satz dem Scherzo in Svendsens D dur-Sinfonie, und in der Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und in der freudigen Teilnahme, mit der er das Glück und die Lust der unteren Schichten schildert, zeigt er sich als echter Sohn der Niederlande.

Der Satz zerfällt in zwei Hauptteile. Dem ersten liegt folgendes Thema:



zu Grunde, das, von unbedeutenden Nebenmotiven gestreift, eine lange Entwicklung erfährt. An dem Schluß wird der Ton wilder: ein Presto tritt ein:

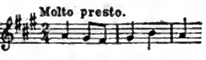


Bald aber kommt eine ruhigere Weise in ihm:



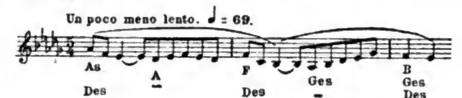
Trotz des Presto ist der zweite Teil des Satzes, in den wir jetzt gelangt sind, ein Ersatz des alten Trios. Es schließt mit einem noch mehr gesteigerten Tem-

po (Molto presto). Aber in ihm kommt, äußerlich, fürs Auge vielleicht etwas fremd:



das Thema des Hauptsatzes wieder. Wir sind also in die Wiederholung des ersten Teiles eingetreten. Als dann die Holzbläser im breiten Gesang die Melodie aufnehmen, baut der Komponist seine Harmonie auf einen langen basso ostinato auf, in den scheinbar leichtesten Aufgaben die größte Kunst entfaltend.

Der dritte Satz (Allegro moderato, $^4/_4$ und $^5/_4$, Des dur), Dämmerung überschrieben, führt uns wieder nach der See zurück. Wir hören das gleichmäßige Plätschern ihrer Wellen in Motiven, die dem Hauptthema des ersten Satzes entnommen sind. Erst kommen sie in den Bläsern muntern Schritts, dann werden sie langsam und leise in den Geigen angespielt. Die Nacht kommt, Licht und Bewegung erlischt. Wie ein Abendlied erklingt es aus dem englischen Horn:



eine Idylle im Satz, Gelegenheit zum Träumen! Dann wird aber die Bewegung lebhafter. Die Motive aus dem ersten Satz kommen wieder; die dämonischen Mächte der See regen sich und messen sich eine Weile mit den Geistern des Abendfriedens. Auch Nachklänge aus der Tanzszene durchziehen den Satz.

Der vierte Satz (Allegro moderato, $^2/_2$, $^6/_4$, F dur), Sturm überschrieben, beschränkt sich thematisch auf den ersten Takt des Hauptthemas des ersten Satzes. Die vier Noten dieses Motivs variiert Gilson in Farben und Harmonien und wiederholt sie so unermüdlich, daß sie den Hörer noch Tage lang verfolgen, ähnlich wie uns das Rauschen des Meeres noch lange auf dem Festland begleitet. Der Komponist erreicht damit eine geisterhafte,

gespenstische Wirkung, der Eindruck seiner Meerbilder wird ähnlich, wie ihn Haydn von seiner Englandfahrt gehabt haben muß, als er das Meer »das große Tier« nannte. Diese Frucht fällt in Gilsons Finale nebenbei mit ab. Sein Hauptziel ist: die See in Empörung zu zeigen. Nach dem Programm geht das Schiff, dem die Matrosen des zweiten Satzes angehörten, in diesem Schlußsatz zu Grunde. Das Heulen des Sturmes, das Krachen der Wasserberge und alle die Schauer der wilden furchtbaren Natur sind in einer Sinfonie so lebensgetreu wie hier in dem Werke des Belgiers noch nicht gemalt worden. Wenn es ein Triumph der Kunst ist, das Heulen des Sturmes, die schrecklichen Schläge der Wellen, das Stöhnen des Fahrzeugs, die hörbaren Äußerungen seines Kampfes mit den Elementen mit dem größten Grad von Täuschung vorzuführen, so hat Gilson hier eine Hauptleistung hinterlegt. Zum Teil sind die Mittel altbewährt, namentlich von Liszt und Wagner eingeführt: die chromatischen Skalen, die hohen Triller, die hereinprasselnden Akkorde der schweren Bläserharmonie; zum Teil sind es Kombinationen rhythmischer Natur, die Gilson für sich in Anspruch nehmen kann. In den kritischen Minuten ist auch ein Männerchor zugezogen, der die Matrosen darstellt, ihre verzweifelte Arbeit mit »ho he« begleitend. Nachdem das Unglück geschehen, hören wir das Thema des ersten Satzes in seinem vollen Umfang noch einmal. Das Meer hat kein Erbarmen und kein Gewissen; es gibt sich so unschuldig und gleichgültig wie am Morgen, da die, welche jetzt in der Tiefe ruhen, die Sonne aufgehen sahen.

Claude Debussy, La Mer

Auch Claude Debussy hat eine, wenigstens in Frankreich häufiger gespielte Meeressinfonie geschrieben, die den Titel »La Mer« trägt und aus drei Sätzen oder Skizzen (esquisses symphoniques) besteht. Im ersten, »Del'arbe à midi sur la mer«, malt das Orchester das Spiel des Wassers mit beständig wechselnden, kurz charakterisierenden Figuren der Streicher, von den Bläsern her hört man ruhigere Motive, welche die Stimmung des

im Boote sitzenden Beobachters ausdrücken. Darin, daß sie Debussy nicht entwickelt und nicht in Beziehungen zu einander setzt, zeigt sich seine impressionistische Natur, der Bausteine lieber sind als Bauwerke. Der zweite Satz: »Jeu de vagues«, bringt im wesentlichen die Bilder des ersten nochmals, aber vergrößert, bewegter, erregter und auch mit einem stärkeren Zusatz von Gemütsmotiven. Er hat da, wo sich die Dissonanzen endlich einmal auflösen, Stellen von faszinierender Schönheit. Der dritte Satz: »Dialogue du vent et de la mer«, beginnt erst das Treiben des Windes, dann die Reaktion des Wassers malend. Dann kommt aber als Mittelpunkt des Ganzen ein weihevoll ruhiger, gebetsartiger Abschnitt, der von einer zwar chromatischen, aber doch breit, ausgiebigen und sprechenden Melodie getragen wird. Es ist treffliche Musik im alten Stil.

Die Aufgaben, die sich die französische Programmsuite stellt, laufen in der Regel auf Stimmungs- und Situationsbilder allgemeiner Natur hinaus. Es sind im Grunde Charakterstücke, wie sie die französische Orchestersuite seit Lully gehabt hat, sie schildern Affekte, deren musikalische Natur außer allem Zweifel steht, und gebrauchen den poetischen Titelzusatz nur als Sporn und Hülfe, die Phantasie zu beleben und vor dem Einschlafen auf Gemeinplätzen zu schützen. Der Zusammenhang dieser Musik mit dem Ballett offenbart sich im Charakter der Sätze; ja ein Teil dieser französischen Programmsuiten bekennt auch äußerlich die Herkunft von der Bühne. Von L. Delibes z. B. haben wir zwei Ballettsuiten aus »Le Roi s'amuse« und aus »Sylvia«. Diese Sylviasuite, die sich in den deutschen Populärkonzerten eingebürgert hat, ist ein Probestück jener französischen Unterhaltungskunst, die gewöhnliche Dinge durch eine gewählte Form zu heben weiß. Unter ihren vier Sätzen, die Jäger, Nymphen und Bacchanten vorführen, zeichnet sich der dritte, ein langsamer Walzer aus. Am bekanntesten sind aus der Gruppe dieser für das Konzert zurechtgemachten Schauspielmusik die zwei Suiten, die G. Bizet, der Kom-

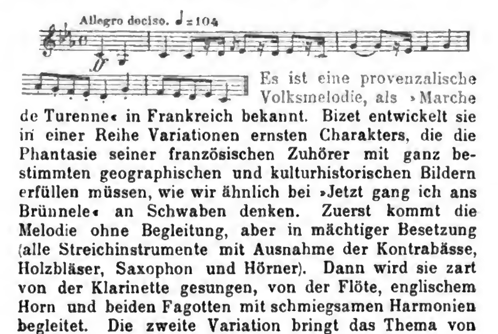
Léo Delibes, Sylvia.

ponist der »Carmen«, im Jahre 1872 zu A. Daudets Schauspiel »L'Arlésienne« geschrieben hat.

G. Bizet, L'Arlésienne I.

Von diesen beiden Suiten ist die erste in Deutschland außerordentlich verbreitet und wohl mehr als irgend eine zweite neuere französische Orchesterkomposition aus den Kreisen der Abonnementskonzerte hinaus in die Volksmusik gedrungen. Das ist nur natürlich, denn sie ist eine so reizende Arbeit, wie wir nur wenige haben, und bleibt — mannigfach gehaltvoll — leicht, klar, liebenswürdig auch da, wo sie Ungewöhnliches und Außerordentliches bietet. Eins wollen wir Bizet nicht vergessen: das ist die Knappheit seiner Entwicklungen und Ausführungen.

Die erste Nummer unserer viersätzigen Suite (Allegro, C, Cmoll), die die Überschrift Prélude hat, bildet in der vollständigen Schauspielmusik die Ouvertüre und hat den doppelten Zweck, auf die Hauptzüge und den Charakter der Handlung vorzubereiten und uns mit Land und Leuten etwas bekannt zu machen. Das zweite Ziel verfolgt Bizet mit dem Thema, das den Satz eröffnet:



Es ist eine provenzalische Volksmelodie, als »Marche de Turenne« in Frankreich bekannt. Bizet entwickelt sie in einer Reihe Variationen ernsten Charakters, die die Phantasie seiner französischen Zuhörer mit ganz bestimmten geographischen und kulturhistorischen Bildern erfüllen müssen, wie wir ähnlich bei »Jetzt gang ich ans Brünnele« an Schwaben denken. Zuerst kommt die Melodie ohne Begleitung, aber in mächtiger Besetzung (alle Streichinstrumente mit Ausnahme der Kontrabässe, Holzbläser, Saxophon und Hörner). Dann wird sie zart von der Klarinette gesungen, von der Flöte, englischem Horn und beiden Fagotten mit schmiegsamen Harmonien begleitet. Die zweite Variation bringt das Thema von

sämtlichen Bläsern gespielt; sämtliche Streichinstrumente begleiten ebenfalls unisono in Achtelfiguren, die *c* als Orgelpunkt festhalten, in den Nebennoten aber die Skala emporklimmen. Die Perioden setzen *pp* an und gelangen zur selben Zeit, wo die Figuren sich der Oktav von *c* nähern, ins *f* und *ff*.

Die dritte Variation bringt das Thema im langsamen Tempo in C dur vom Cello vorgetragen, Horn und Fagott begleiten. Die vierte Variation hat es wieder in der Anfangsbewegung und im großen Glanz des vollen Orchesters. Mit einem kleinen Anhang schließt die Variationengruppe, die dadurch ungewöhnlich ist, daß sie auf die modernen Mittel des Variierens, auf wesentliche Veränderungen des Themas selbst, verzichtet. Bizet wollte mit Rücksicht auf den Zweck seiner Musik so einfach und gemeinverständlich als möglich bleiben; er ist trotzdem nicht in Monotonie verfallen.

Die Mitte, oder den zweiten Teil des Prélude erfüllt fast ganz das Motiv

Andante molto.
p
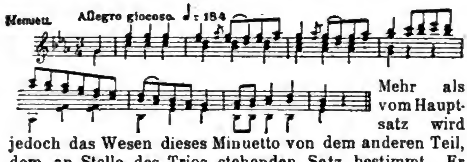
Jeden zweiten Takt erhebt es seinen Klageruf. Wie auch die Musik ihre Wege wählt, durch alle Harmonien drängt es sich. Wenn je, so darf hier an eine »Idée fixe« gedacht werden, und tatsächlich bedeuten jene vier Noten auch etwas dem Ähnliches. Fréderi, der Held des Daudetschen Schauspiels, muß das Mädchen von Arles (l'Arlésienne) aufgeben, weil sie eine Unwürdige ist. Aber er hört nicht auf an sie zu denken, sich nach ihr zu sehnen, und an dem Abend, wo seine Verlobung mit einer andren vorbereitet wird, stürzt er sich zum Fenster hinaus. Der mittlere Teil der Prélude malt nun mit der unaufhörlichen Wiederkehr dieses einen Motivs den Geisteszustand des armen Fréderi, der so ganz bis zur Sinnlosigkeit von dem Gedanken an die Verlorne beherrscht wird. Ein dritter Teil, in dem das Motiv

Un peu moins lento. ♩ = 76.
p

die hauptsächliche Entwicklung trägt, malt das Sorgen, das Hoffen und Ringen der Umgebung. Die letzten Takte des Satzes

nehmen Bezug auf den traurigen, schrecklichen Ausgang des Stückes.

Der zweite Satz (Allegro giocoso, 3/4, C moll), als Minuetto bezeichnet, ist als Zwischenaktsmusik zur Eröffnung heitrer Szenen komponiert. Er hat die alte, von Haydn her bekannte Anlage. Der Hauptsatz stützt sich auf ein Thema, das bei aller Einfachheit und Beschränkung doch eine feine wählerische Hand verrät. Die Baßführung zeigt sie:



Mehr als vom Hauptsatz wird jedoch das Wesen dieses Minuetto von dem anderen Teil, dem an Stelle des Trios stehenden Satz bestimmt. Er steht in Asdur mit folgendem Thema:



Mit seinem innigen, elegischen Ausdruck fesselt es an sich schon das Gemüt des Hörers; der Komponist verstärkt aber seine Macht durch die sichtliche Liebe, mit der er bei ihm weit über die normale Zeit hinaus verweilt.

Der dritte Satz (Adagio, 3/4, F dur), Adagietto betitelt, ist kaum mehr als ein Lied mit einem kleinen selbständigen Mittelsatz, sonst vom einfachstem Bau. Die Hauptstrophe bildet Vorder- und Nachsatz und wird so viel ausgenutzt, als nur möglich ist, und in ihr selbst sind die melodischen Verhältnisse so leicht gewählt, als es nur sein kann. Größere Schritte kommen fast gar nicht vor. Diese äußerste Einfachheit, die das innige Stück noch rührender macht, als es an und für sich schon ist, dient hier Zwecken dramatischer Charakteristik. Es be-

gleitet den Dialog zweier alten Leute im Stück: der Mutter Renaud und des Schäfers Balthasar, die sich, um brav zu bleiben, vor fünfzig Jahren getrennt haben und jetzt zum ersten Mal wieder sehen. Als die Musik der alten Leute zeigt sich das Adagietto auch in seiner bescheidnen Besetzung (Streichquartett) und im Tempo, das man kaum zu ruhig nehmen kann.

Der Schlußsatz (Allegretto moderato, 3/4, C dur) »Carillon« betitelt, ist derjenige, welcher den Konzerterfolg der Suite unter allen Umständen sichert. Eine Harmonie gegen einzelne liegen bleibende Töne (liegende Stimme) zu führen oder gegen ein im Baß festgehaltnes Motiv (Basso ostinato), das ist nichts Seltnes. Aber ein Motiv in einer Mittelstimme ohne Unterbrechung sechzig Takte hintereinander wiederkehren zu lassen und darüber und darunter eine Musik in Fluß und Charakter zu bieten — wie das Bizet hier tut, das ist ein Kunststück. Dazu kommt aber noch, daß dieses Kunststück sich ganz natürlich gibt. Der Satz Bizets ist wirklich ein Stück Programmusik im eigentlichsten Sinn: Malerei. Er macht das Glockenspiel nach, aber Bizet hebt den Effekt poetisch ähnlich, wie er in seiner Carmen die Äußerlichkeiten des militärischen Lebens getreu, aber zugleich auch in poetischer Verklärung vorführt. Im Schauspiel setzt unser Finale in dem Augenblick ein, wo die jungen Leute nahen, um die bevorstehende Verlobung Fréderis mit Vivette zu feiern. Was das Dorf nur an Mitteln besitzt, um einer freudigen und hochgehenden Stimmung Ausdruck zu geben, das wird in Tätigkeit gesetzt. Natürlich müssen da die Glöckchen auf den Turm auch mittun. Sie spielen:

Allegretto moderato. ♩ = 104

Unter den Kontrapunkten, die ihnen entgegentreten, ist der wichtigste der folgende:



als der Ausdruck fröhlicher, flotter Feststimmung. Unter den Klängen dieses Themas stürmt die Schar der jugendlichen Gratulanten heran. Im Mittelsatz, der über folgendes Thema entwickelt ist:



tritt das Sprecherpaar hervor und stattet sittig und herzlich den Glückwunsch ab.

Der außergewöhnliche Beifall, mit dem Bizets 1. Suite zu l'Arlésienne in allen Ländern aufgenommen wurde, bestimmte seine Freunde, die (aus 24 Nummern bestehende) Musik zu dem Schauspiel Daudets noch einmal nach Sätzen durchzusehen, die im Konzert verwendbar wären. Das Ergebnis hat uns Guiraud in einer zweiten Suite Bizets zu l'Arlésienne vorgelegt, die ebenfalls aus vier Nummern besteht, welche den Stücken der ersten Suite in der Wirkung nichts nachgeben.

G. Bizet, L'Arlésienne II

Sie wird mit einem Pastorale eröffnet, dessen Hauptsatz auf folgendem Thema ruht:

Andante sostenuto assai. ♩ = 54.

ff

In der harmonischen Stellung der Achtelnoten, in dem ländlich naiven, freundlich liebenswürdigen Ausdruck froher Stimmung erinnert es an Boieldieus »Weise Dame«. Ein Nachsatz, von *h* aus gebildet, vervollständigt es zur achttaktigen Periode, die von den Bläsern allein, mit der Flöte als Soloinstrument, sofort und wörtlich, aber im zarten Ton wiederholt wird. Da schon wird die ländliche Szene unterbrochen: die Holzbläser rufen einander zu, als käme jemand, der noch mit will: vom Saxophon und Horn her hören wir ein Motiv, das wie ein Halloh klingt. Man wartet auf den Nachzügler, und als er da ist, beginnt ein kleines Pastoralkonzert, eine echte Landmusik im $^{12}/_{8}$ Takt:

wie von Dudelsackharmonien, von den Quintenbässen der Fagotte begleitet. Lange dauert sie nicht, das A durthema setzt wieder im *ff* ein, der Zug bewegt sich weiter. Bald hat er aber sein Ziel, den Spielplatz im Schatten erreicht. Noch einmal setzt sich alles in Positur, das Messing (Posaunen mit) intoniert mit äußerster Kraft und Würde die A dur-Harmonie, die andern Instrumente fangen Nachahmungen des Themas an. Aber blitzschnell wird das aufgegeben, die Klänge verhauchen, und wir stehen vor einem ganz veränderten Bild: vor dem zweiten Teil des Pastorale. Dieser zweite Teil ist in Fis moll und im $^{3}/_{4}$ Takt gehalten, scheidet sich also auch äußerlich scharf von dem Hauptsatz. Dem Charakter nach ist er eine Tanzszene, und der Komponist hat hier sichtlich darauf gerechnet, daß der Zuhörer die sinnlichen Haupteindrücke durch das Auge von der Bühne her empfängt. Denn die Musik ergeht sich in bloßen Wiederholungen. Sie repräsentiert wohl mit provenzalischen, halb ehrwürdigen, halb drolligen Melodien ein Pärchen. S i e singt zierlich:



e r ungestüm:



Ein freierer und ausdrucksreicher Abgesang schließt die Szene und eine abgekürzte Wiederholung des Hauptsatzes den ganzen Satz, der durch das reizende A dur-Thema noch lange nachwirkt. Im Schauspiel kontrastiert sein liebenswürdig freundlicher Klang aufs schneidendste mit der augenblicklichen Situation. Denn der Aufzug des Pastorale erfolgt unmittelbar, nachdem Fréderi über den

wahren Charakter der Arlésienne schmerzlich aufgeklärt worden ist.

Der zweite Satz der Suite (Andante moderato, C, Esdur), Intermezzo überschrieben, ist Zwischenaktsmusik elegischen Charakters. In der kurzen Einleitung, die am Schluß der Nummer wiederkehrt, wechselt eine starke Unisonofigur mit zarten, geheimnisvollen Bläserakkorden. Der Hauptsatz gleicht einem Gesangstück, dessen gleichmäßig breiter Fluß, nur durch einige Takte der Erregung unterbrochen, dem Ende zu durch Hinzutreten immer weitrer Instrumente sehr imposant anschwillt.

Auch der dritte Satz (Andantino quasi allegretto, 3/4, Esdur), Menuett betitelt, ist ein Stück Zwischenaktsmusik, dem vorigen aber an Originalität weit überlegen. In der Familie der Menuetts läßt es sich ebenso wenig mit einem zweiten Stück verwechseln oder auch nur vergleichen, wie Mozarts Menuett seiner letzten Esdur-Sinfonie. Zu der kecken Grazie seiner Melodie, die von dem Thema:



getragen wird, kommt eine ganz ungewöhnliche Instrumentierung: den größten Teil des Hauptsatzes spielen Flöte und Harfe allein. Um so gewaltiger klingt dann das volle Orchester im Mittelsatz, der über das feste Motiv gebaut ist. Die Pausen füllen Sechzehntelgänge von Flöten, Oboen und Klarinetten, die durch die Beteiligung der Harfe Härte und Rückgrat erhalten.

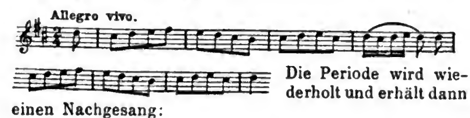
Ähnlich wie in der ersten, so ist auch in Bizets zweiter Suite zu l'Arlésienne der Schlußsatz (Allegro deciso, C, 2/4, Dmoll—Ddur) als die Krone des Ganzen zu bezeichnen.

Bis zu den Entrées in den Balletts Rameaus können wir die Tatsache zurückverfolgen, daß die französischen Komponisten ihre besten Stunden immer bei der Schilderung von besondern Aufzügen haben. So sind auch in Bizets Suiten der Carillon, Pastorale und unser Schluß-

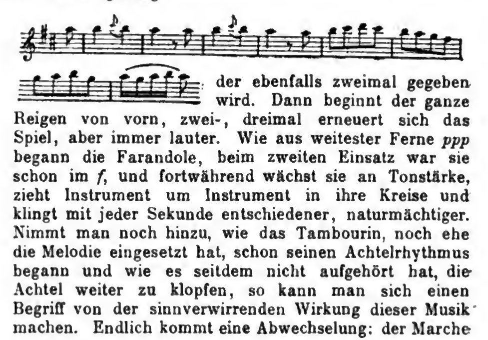
29*

satz die bedeutendsten Treffer. Denn auch dieser Schlußsatz ist eine Aufzugsmusik: Farandole, wie er überschrieben ist, bedeutet den Marsch und Tanz, mit dem die Teilnehmer am Fest des heiligen Eligius (Eloi) in der Provence vor den Häusern und Höfen erscheinen, von deren Besitzern sie milde Beiträge erbitten wollen.

Bizets »Farandole« beginnt wie das Prélude der ersten Suite mit dem Marche de Turenne. Doch beutet er die alte Melodie nicht wieder zu Variationen aus, sondern bricht sie bald ab und ersetzt sie durch die eigentliche Farandole. Das ist ein altertümlicher provenzalischer Gesang, zu dem auch besondere Instrumente gehören: das lange schmale Tambourin und das Flageolett: die Melodie des Farandole ist folgende:



Die Periode wird wiederholt und erhält dann einen Nachgesang:
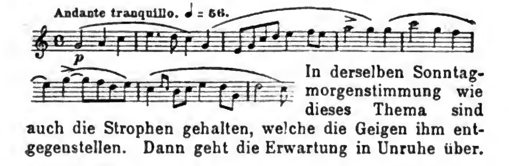


der ebenfalls zweimal gegeben wird. Dann beginnt der ganze Reigen von vorn, zwei-, dreimal erneuert sich das Spiel, aber immer lauter. Wie aus weitester Ferne *ppp* begann die Farandole, beim zweiten Einsatz war sie schon im *f*, und fortwährend wächst sie an Tonstärke, zieht Instrument um Instrument in ihre Kreise und klingt mit jeder Sekunde entschiedener, naturmächtiger. Nimmt man noch hinzu, wie das Tambourin, noch ehe die Melodie eingesetzt hat, schon seinen Achtelrhythmus begann und wie es seitdem nicht aufgehört hat, die Achtel weiter zu klopfen, so kann man sich einen Begriff von der sinnverwirrenden Wirkung dieser Musik machen. Endlich kommt eine Abwechselung: der Marche

de Turenne tritt ein. Aber nur für kurze Zeit. Bald macht er der Farandole wieder Platz, die bis zum Ende des Satzes nicht wieder verschwindet. Wir stehen also dieser Schlußnummer der zweiten Suite gegenüber vor einem ähnlich behandelten Variationengebilde, wie es Glinckas Kamarinskaja ist. Die russische Kunst, ein unscheinbares und geistig geringes Thema durch Zähigkeit zu einer Größe, ja zu einer Naturgewalt zu steigern, hat sich Bizet mit einer Wirkung zu eigen gemacht, die nichts zu wünschen läßt.

G. Bizet, Roma.

Gleichfalls nach dem Tode des Komponisten hat man eine dritte Orchestersuite von Bizet veröffentlicht. Sie führt den Titel Roma und gehört zu seinen älteren Arbeiten. Nach den Versicherungen Ch. Pigots*) hat Bizet schon i. J. 1863 an ihr gearbeitet, damals noch mit der Absicht, eine Sinfonie zu schreiben. Am 28. Februar 1869 wurde das Werk bei Pasdeloup aufgeführt mit der Bezeichnung »Fantaisie Symphonique« und dem Nebentitel »Souvenirs de Rome«. Der erste Satz trug die Bemerkung »Une chasse dans la forêt d'Ostie« — das ist für eine Suite mit dem Titel Roma ein zum Verwundern harmloses Thema —, der dritte war als »Une procession« angegeben, der letzte wie noch heute Carnaval benannt.

Der erste Satz (Andante tranquillo, C, C dur und Allegro agitato, 6/8, C moll) beginnt mit einem Hornquartett, dem folgender, an den Schlüssen etwas Mendelssohnisch gefärbter Gesang zu Grunde liegt:
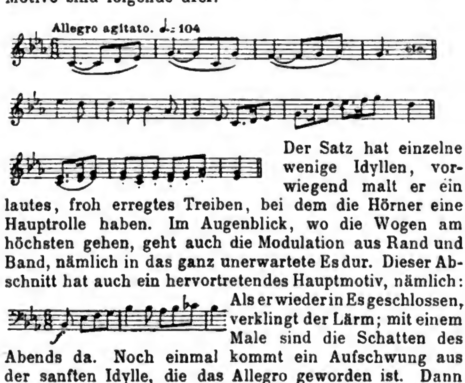


In derselben Sonntagmorgenstimmung wie dieses Thema sind auch die Strophen gehalten, welche die Geigen ihm entgegenstellen. Dann geht die Erwartung in Unruhe über.
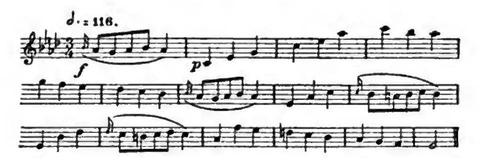
---

*) Charles Pigot: Georges Bizet et son oeuvre. 1886.

Bewegtere Motive treten ein, die Geigen begleiten in sprühenden Figuren, aus den Bläsern tönen lockende Rufe. Die ganze Natur beginnt zu leben, es wird Zeit zum Tagewerk. Dessen Schilderung ist die Aufgabe des Allegro, das den zweiten Teil dieser Nummer bildet. Es ist insofern ganz ungewöhnlich angelegt, als es weder die übliche Einteilung eines Sonatensatzes noch die eines Rondo zeigt. Es hat kein bestimmtes Thema, aus dem es sich entwickelt, sondern es sucht die augenblickliche Lage mit immer neuen Motiven zu zeichnen und überläßt es dem Zuhörer, aus deren Charakter auf den Inhalt der wechselnden Bilder zu schließen. Die wichtigsten dieser Motive sind folgende drei:



Der Satz hat einzelne wenige Idyllen, vorwiegend malt er ein lautes, froh erregtes Treiben, bei dem die Hörner eine Hauptrolle haben. Im Augenblick, wo die Wogen am höchsten gehen, geht auch die Modulation aus Rand und Band, nämlich in das ganz unerwartete Esdur. Dieser Abschnitt hat auch ein hervortretendes Hauptmotiv, nämlich: Als er wieder in Es geschlossen, verklingt der Lärm; mit einem Male sind die Schatten des Abends da. Noch einmal kommt ein Aufschwung aus der sanften Idylle, die das Allegro geworden ist. Dann kommen die Motive der Einleitung wieder und schließlich das Andante selbst.
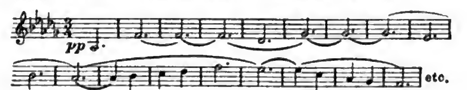
Der zweite Satz (Allegretto vivace, $^3/_4$, Asdur) ist als das Scherzo der Suite anzusehen. Seinem Hauptsatz liegt folgendes flüchtige, phantastische Thema zu Grunde:
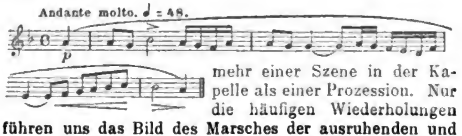


Zunächst wird es zu einer Fuge benutzt, dann aber zu einer Reihe freier leichter Satzbildungen, begnügt sich, später hie und da wohl auch Begleitungsmotive und Verzierungsfiguren zu liefern, z. B. zu folgender Melodie:



Der zweite Teil, dem gewöhnlichen Trio entsprechend, ist ähnlich wie in der ersten Suite Bizets zu l'Arlésienne sehr liebevoll ausgeführt. Das warm gesangvolle Hauptthema, das dem zarten Satz zu Grunde liegt, ist:
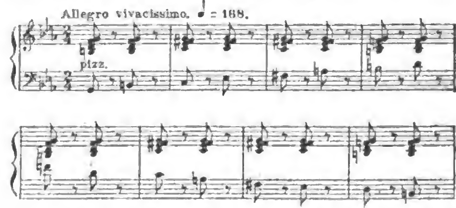


Der **dritte** Satz (Andante molto, C, F dur) gleicht mit seinem ruhigen, Gemütsruhe und Frieden verkündenden Thema:



mehr einer Szene in der Kapelle als einer Prozession. Nur die häufigen Wiederholungen führen uns das Bild des Marsches der ausruhenden und wieder aufbrechenden Pilgerschar vor die Phantasie. Bizet hat diesen Wiederholungen ganz im Gegensatz zu

dem Verfahren, das Berlioz im Harald einschlug, das Eintönige dadurch zu nehmen gesucht, daß er sie harmonisch oder in der Instrumentierung variierte. Namentlich die letzte Variation hat durch die lebendigen, interessanten Kontrapunkte der ersten Violine einen großen Reiz. Ursprünglich war dieses Andante von Roma ein Seitenstück zu dem Adagietto in der ersten Suite zu l'Arlésienne, einfach und knapp. Der Komponist hat dem Satz aber nachträglich einen imposanten Charakter dadurch gegeben, daß er das zweite Thema aus dem Schlußsatz der Suite in ihn hereinnahm und ausführte.
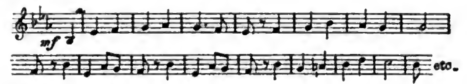
Dieser Schlußsatz (Allegro vivacissimo, $^2/_4$, C moll) ist ein Rondo. Sein Hauptthema ist ein Baßrhythmus, der durch die Dissonanzen, mit denen er begleitet wird, eine wilde und ausgelassene Natur und die Fähigkeit erhält, die Stütze einer tollen Karnevalsmusik zu bilden:



Eine bunte Schar von Motiven gesellt sich zu dieser Baßfigur; jedes Instrument, das an der Musik teilnimmt, hat ein anderes. Der lustige Tag macht die Phantasie sprühen, der melodische Segen ist fast unerschöpflich. Hervorgehoben seien unter ihnen zwei, die später benutzt und bedeutender werden: und das von ihm abgeleitete: Unter den Themen der Zwischensätze er-

regt das des ersten Interesse, weil es beim Einsatz sehr an Nicolais Lustige Weiber erinnert:

Das eigentliche zweite Hauptthema des Schlußsatzes, dessen Bekanntschaft der Hörer schon im vorhergehenden Andante gemacht hat, lautet:



Es gibt am tollen Tage edleren Gefühlen Ausdruck, und wenn wir in Betracht ziehen, wie dieses Thema im Satze plötzlich unvorhergesehen vor uns steht, so liegt der Gedanke nicht so fern, daß der Komponist damit auf eine liebe Begegnung hat hindeuten wollen. Die innige und schöne Weise, aus der schon eine Hauptstelle von »Carmen« herausblickt, klingt oft wieder und wirft in die noch folgenden ausgelassenen Szenen, von der eine Fuge über



die ärgste ist, veredelnde Lichter. Mehr und mehr dem Ende zu wird aber auch sie ihres Charakters entkleidet und in den Strudel sinnloser Lust hineingezogen.

G. Bizet, jeux d'enfants.

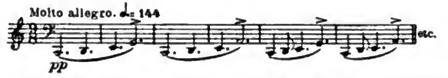
In Frankreich wird noch eine sogenannte Kleine Orchestersuite (op. 22) Bizets viel gespielt, die den Titel führt: jeux d'enfants, d. i. Kinderszenen. Diese Kinderszenen entstanden als Klaviermusik, ein Heft 12 Nummern umfassend. Zur Eröffnung der Konzerte Colonnes hat der Komponist fünf davon instrumentiert und als petite Suite d'orchestre veröffentlicht. Die erste Nummer ist ein einfacher Marsch, bei dem Trompeten, Hörner, Pauke und kleine Trommel, also die Instrumente, die die Aufmerksamkeit des Kindes am stärksten erwecken, sehr hervortreten. Es ist nicht zu verkennen,

daß der Humor der Komposition im Klavier reiner wirkt. Der zweite Satz, eine Berceuse, ist die Krone des Werkchens durch die Süßigkeit der Kantilene. Alle Instrumente nehmen die schöne Melodie für eine Weile, das Cello umspielt mit wiegenden Figuren. Der dritte Satz, »Impromptu«, ahmt das Brummen des Kreisels mit einer Trillerfigur nach, die in den untern Mittelstimmen durchgeführt wird. Die vierte Nummer, Duo genannt, ist ein kurzes Andantino, in dem erste Violine und Cello in zärtlichen Melodien das Bild zweier Liebesleute geben sollen. Der Schlußsatz, Galop betitelt, will zeigen, wie kleine Leute Gesellschaft haben und einen großen Ball geben. Es geht sehr hoch her. Der Satz verarbeitet das Thema nach verschiedenen Richtungen, stellt es sogar in den Baß. Das Ganze ist ein liebenswürdiges Stück Kleinkunst.
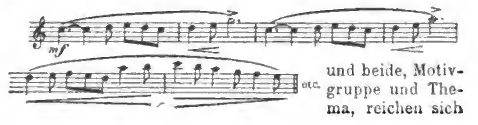
C. St. Saëns, Suite **Algérienne.**

Von Camille St. Saëns besitzen wir eine Programmsuite, die den Titel Suite Algérienne (Op. 60) führt und wohl als eine von mehreren musikalischen Früchten jener viel besprochnen Reise zu betrachten ist, die seinerzeit das Haupt der heutigen französischen Tonsetzer seinen Pariser Freunden auf längere Zeit entzog.

Der erste Satz (Molto allegro, $^6/_8$, C dur) beginnt geheimnisvoll mit einem leisen Paukenwirbel. Dann setzen die Celli ein:



Mit dem Eintritt der Bratschen wird aus diesen tastenden Motiven ein Thema:
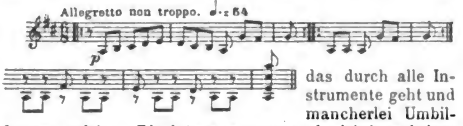


und beide, Motivgruppe und Thema, reichen sich

die Hand, um vereint den Aufmarsch der Stimmen zu stützen. Der ganze Abschnitt hat den Charakter einer großen Spannung: Leonorenouvertüre und Rheingoldvorspiel haben Teile von gleicher Anlage: eine Entwicklung, die über einem Orgelpunkt aufbaut und auftürmt und die Phantasie eifrig mit der Frage beschäftigt: was wird kommen, wenn die erstrebte Höhe endlich erreicht ist. Jener Augenblick nahet sich, als die ersten Geigen das Thema nehmen. Da verläßt die Harmonie den lang festgehaltnen Standort auf *C* und wendet sich nach *G*. Das neue Bild aber, das sich jetzt bietet, ist das Thema



das gehegte Erwartungen nicht befriedigt, sondern nur steigert. Was fremdartig an diesen Tönen ist, die wohl einen Gruß, die ersten Klänge vom afrikanischen Land bedeuten, das wird romantisch gehoben durch die Einkleidung, die ihnen St. Saëns gibt. Ein Tremolo der Geigen begleitet sie und ein Freudenschauer des vollen Streichorchesters folgt ihnen. Von nun an kommt in die Musik viel größere Beweglichkeit; nur der Schluß des Satzes wendet sich wieder ins Zarte und erzählt von einer Seele, die sich dankbar still sammelt.

Der zweite Satz (Allegretto non troppo, $^6/_8$, D dur) bringt nationale Musik. Die Rhapsodie mauresque, wie die Nummer heißt, zerfällt in zwei Teile. Der erste ist eine kunstreiche Phantasie über das Glockenspielthema



das durch alle Instrumente geht und mancherlei Umbildungen erfährt. Die interessanteste und wichtigste bringt es in die Form einer Sechzehntelfigur, wodurch der Satz

der in beabsichtigter Monotonie gehalten ist, auf eine Weile bewegter und spannender wird. Unter den Kontrapunkten, die diesem Hauptthema entgegengestellt werden, machen sich in den Holzbläsern einige scharf rhythmisierte Figuren bemerklich, die wohl der maurischen Volksmusik entnommen sind. Während dieser erste Teil träumerisch gestimmt ist, bringt der zweite eine frohe und fröhliche Musik auf Grund folgender Themata:

Allegro moderato. ♩= 132

sf sf etc.

p

♩.= 54

etc.

Das erste ist in seiner Einfalt und seinem Mangel an Leittönen entschieden barbarisch. Das letzte hat St. Saëns außerordentlich wirkungsvoll eingeführt. Als Zweck dieser Rhapsodie könnte man sich ein Ständchen denken.

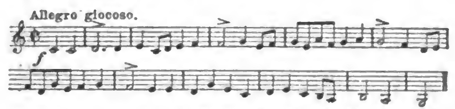
Dem dritten Satz (Allegretto quasi Andante, 6/8, A dur) liegt eine zwanzig Takte lange Melodie zu Grunde, deren Charakter aus folgendem Anfang



zu erkennen ist. Ihr gehen einige Takte in den Holzbläsern vorher, die sich durch den freien, spielfreudigen Rhythmus als eine musikalische Gabe der Eingebornen kennzeichnen, während das hier angegebene Thema melodisch und rhythmisch die europäische Abkunft zeigt. So haben wir in den beiden Melodien zwei Kulturen gegenübergestellt, Stoff genug zu einer Träumerei. Denn der Titel der Nummer lautet Rêverie du soir (à Blidah). Jene maurische Weise bedeutet den Gebetsruf: der Fremd-

ling, der ihn hört, fühlt sich fromm gestimmt und gedenkt dankbar der Herrlichkeit, die er am Tage in diesem gesegneten Ort genossen. Blidah ist ja die Gartenstadt von Algier und auch durch geschichtliche Beziehungen ausgezeichnet. Dreimal folgt den maurischen Motiven die lange abendländische Melodie, die Instrumentierung wechselt, und beim dritten Male treten weitre Modifikationen ein. Die Violinen kommen nicht mit der Melodie, sondern legen als Episode einen zweistimmigen, dem beschaulichen Nachsinnen gewidmeten Satz ein. Als nun das Adurthema eintritt, bringen es die Bläser; erst in der zweiten Periode treten die Geigen hinzu, die in einem kurzen Nachspiel den knapp gehaltnen Satz zart verklingen lassen.

Der Schlußsatz (Allegro giocoso, ₵, Cdur), betitelt Marche militaire française, ist eine Probe von den Leistungen des Komponisten auf dem Gebiete französischer Volksmusik. Denn dazu gehören die Armeemärsche; ja ihre Musik pflegt ganz besonders sich durch nationalen Charakter auszuzeichnen. Deshalb tragen in Frankreich auch die ersten Tonsetzer kein Bedenken, dem Marsch, der bei uns heute fast ausschließlich den Musikmeistern der Regimentskapellen überlassen wird, ihre Kraft zu widmen. So hat auch St. Saëns eine lange Schule auf diesem Gebiete durchgemacht und eine große Anzahl einzelner Märsche komponiert. Von der Meisterschaft, die er für dieses Fach erworben, legt nun dieser Marsch, der die Algierische Suite schließt, hinlänglich Zeugnis ab. Was für ein flottes Wesen sich in dem Stück entwickelt, das verrät schon das erste Thema



Ihm folgen noch eine ganze Anzahl kecker Springinsfelde. Das Trio, das bei uns innig zu sein pflegt, ist phantastisch.

Diese Algierische Suite von St. Saëns und ihr Erfolg wiesen die Phantasie der Komponisten auf eine ergiebige Quelle, die geographisch-ethnographische, mit ihrem großen Schatz von Rassen- und Charakterunterschieden, von Landschaftsbildern, von nationalen Sitten, Tänzen und Liedern, und dieser Hinweis ist mittlerweile für die Suite außergewöhnlich fleißig und stark ausgenutzt worden. Zunächst in Frankreich, wo der allzeit fertige J. Massenet sofort die Konkurrenz mit St. Saëns durch zwei Suiten: Scènes Néapolitanes, Scènes Alsaciennes eröffnete. Als dann Ed. Lalo mit dem bekannten Violinkonzert, das sich Sinfonie espagnole nennt, Glück gehabt hatte, tat sich ein französischer Großbetrieb in geographischen Suiten auf, von dem hier nur die Hauptbeteiligten angeführt werden können, nämlich: H. Maréchal (Esquisses Vénitiennes), C. Perez (Suite Mursienne), C. Ravel (Rhapsodie espagnole), Tellier (Sérenade espagnole). Obwohl der Vorsprung, den die Franzosen in der Suite, wie auf dem Gebiete der Ballettmusik überhaupt, durch die angeborene Grazie, durch Formgeschick und durch mehrhundertjährige Pflege dieser Gaben besitzen, von anderen Nationen kaum jemals wettgemacht werden kann, stellten sich ihnen doch auch in anderen Ländern bald zahlreiche Mitarbeiter zur Seite: die beiden Italiener A. Luigini (Egyptisches Ballett) und P. Lanciani (Sérenade Vénitienne), der Russe Rimsky-Korsakoff (Capriccio espagnol), die Skandinavier Kjerulf (nordische Suite) und Asger Hammerick (mit einer ganzen Serie nordischer Suiten). Es kamen böhmische Suiten von Ruzek und Pittrich. Sehr reich ist das neue dankbare Feld auch von Deutschen bestellt worden, die Hauptstücke sind von M. Bruch (Suite nach russischen Volksmelodien), E. Humperdinck (maurische Rhapsodie), M. Moskowski (aus aller Herren Länder), H. Wolf (italienische Serenade), Friedemann (»Lola«, italienische Serenade), Schmeling (»Ein Abend in Aranjuez«, spanische Serenade), Kämpf (aus baltischen Ländern), Jacobi (Neger-Serenade), Kramm (andalusische

J. Massenet. H. Maréchal. C. Perez. C. Ravel. Tellier. A. Luigini. P. Lanciani. Rimsky-Korsakoff. Kjerulf. A. Hammerick. Ruzek. Pittrich. M. Bruch. E. Humperdinck. M. Moskowski. H. Wolf. Friedemann. Schmeling. Kämpf. Jacobi. Kramm.

Suite), Klose (Serenata Venetiana). Dazu kommt der Däne Lange-Müller (Alhambra-Suite).

Klose.

Lange-Müller.

Den Königsschuß hat unter diesen zahlreichen Mitbewerbern Gustave Charpentier mit seiner fünfsätzigen Suite: »Impressions d'Italie« getan, die heute der internationalen Verbreitung und der allgemeinen Beliebtheit nach so ziemlich an der Spitze der neuen Orchesterwerke steht. Diesen Erfolg verdankt der Komponist in erster Liuie derselben Hellhörigkeit für die kleinen Einzelzüge musikalischen Lokaltons, die auch seiner Oper »Louise« das spezifisch Pariser Kolorit gegeben und ihr einen Siegeszug über die Bühnen der alten und neuen Welt ermöglicht hat. ,Bei ihm sind die Anregungen, die in der Meyerbeerschen Zeit der Elsässer Georg Kastner mit seinen »cris de Paris« und seinem »livres partitions« gegeben, zum ersten Male auf fruchtbaren und genialen Boden gefallen, und wie in der französischen Hauptstadt hat er es auch in Italien nicht verschmäht, die Straßenrufer und Hausierer, den Tonfall, die Rhythmen und die Manieren der Volksmelodien, die Klänge der Mandolinen und Guitarren und der anderen Lieblingsinstrumente des Volks sich scharf zu merken. Das alles verwendet er gleich im ersten Satze seiner »Impressions«, einer »Serenade«, die mit einem langen Cellosolo eröffnet wird. In ihm läßt er die kurzen und langen Portamenti, die kleinen Vorschläge und namentlich die durch zahlreiche Wiederholungen desselben Tones so eindringlichen, durch Ausweichen in fremde Tonart so seltsamen Schlüsse hören, die dem italienischen Volksgesang sein Gepräge geben:

G.Charpentier, »Impressions d'Italie«.

Diese einfachen Mittel verfehlen ihre Zaubermacht nicht, jeder fühlt die Echtheit dieser italienischen Musikprobe und ist mit ihr sofort ganz und gar mitten hinein in das eigene Volksleben jenseits der Alpen mit seiner uralten Schönheit und Poesie versetzt. Diese Einfach-

heit der Mittel ist das andere Geheimnis der Kunst Charpentiers. Eine ganz gewöhnliche Tanzmelodie, aber mit reichen, der Natur abgelauschten Saitengeschwirr versehen, vervollständigt den Inhalt des ersten Satzes; mit der Wiederholung des Cellosolos schließt er und allgemein folgt ihm die Kritik: entzückend.

Fast noch glänzender als durch diese »Serenade« ist die französische Kunst, aus nichts etwas zu machen, im zweiten Satze: »A la Fontaine«, verwirklicht. Er schildert eine träumerische Stimmung, wie sie der Anblick stillen Wassers so leicht erregt, mit Hilfe des bloßen Pentachords

Tranquillo.

Charpentier weiß aber in dieses Skalenfragment durch Harmonieänderungen, durch Zerteilung, durch Echos, durch Tempomodifikationen eine solche Fülle von Ahnungen, zarter und starker Empfindungen zu legen, daß es wie die kostbarste Melodie winkt. In einem kurzen Mittelsatz hört man den leisen Gesang der Wassertropfen.

Ähnlich meisterlich einfach ist der dritte Satz: »A Mules«, d. h. Maulesel, entworfen: Ein Teil in Moll mit einer erst kurzen, dann breiteren Melodie (in Hörnern, zweiten Geigen und Cellis), die durch die lange Verzögerung der Dissonanzauflösung eigen wirkt, darüber, fast als Hauptsache, in den Holzbläsern die heftigen, ungestüm rhythmischen Motive der italienischen Straßenmusik! Dann ein zweiter Teil im ungraden Takt mit freundlichem, warmem Gesang im hellen G dur, zum Schluß die beiden Weisen verbunden. Über das Ganze eine naturgetreue Nachbildung des Schellen- und Glöckchengeklingels gegossen, unter dem die Tiere die Karren dahinziehen.

Der vierte Satz: »Sur les Cimes« (das bedeutet Bergesgipfel), beginnt mit einem sehr breiten, fast nur von zwei gehaltenen Akkorden getragenen Präludium, das Milieu und Stimmung feststellt, und mündet dann in eine Klage, die ebenso schlicht wie grandios ist.

Der letzte Satz, »Napoli« betitelt, bei weitem komplizierter als die vorangegangenen, bietet von einer ausgelassenen Tarantella aus einen umfassenden Überblick

über neapolitanisches Volksleben und führt seine wilden und seine elegischen Bilder nacheinander und durcheinander in heimischen Melodien vor. In der Mitte gerät der Komponist auf eine beträchtliche Strecke völlig in das Geleise von Berlioz' »Carneval Romain«, kommt dann auf den ersten Satz seiner Impressions zurück und schließt mit einer niederschmetternden Verve.

Leone Sinigaglia. Piemonte.

Wenn wir in diesem Überblick die außerfranzösischen Beiträge zur Gruppe mit einbeziehen, verdient der Verbreitung und Beliebtheit nach die nächste Stelle nach Charpentier der Italiener Leone Sinigaglia mit seiner »Piemonte« betitelten viersätzigen Suite (op. 96). Hier sind die Themen alle Volkslieder und gehören in der Mehrzahl zu jener lustigen und leichten, musikalisch ziemlich wertlosen und hauptsächlich des komischen Textes wegen gesungenen Sorte, die wir seit alters her als Gassenhauer zu benennen pflegen. An den von Sinigaglia gewählten Stücken tritt auch das italienische Element, was Melodieführung, zum großen Teil auch was Harmonie betrifft, ganz zurück, nur in den flotten Rhythmen kommt das feurige Nationaltemperament zum starken Ausdruck, und dieses überschäumende, rhythmische Leben ists in erster Linie, was den Erfolg der Piemont-Suite erklärt, in zweiter Linie kommt ihm derselbe Melodienhunger des Publikums zustatten, der den Potpourris den Boden bereitet. Ganz im Charakter dieser Gattung verläuft der erste »Per boschi e per campi« (durch Wald und Flur) betitelte Satz. Es muß jedoch dem Komponisten oder Bearbeiter zugestanden werden, daß er die Lieder und Tanzweisen, die alle der Lust am Wandern und der Freude an schöner Natur Ausdruck geben, sehr geschickt auf Abwechselung bedacht, zusammengestellt und dem Satze in einem liebenswürdigen und mehrmals wiederkehrenden, auch das Ende bildenden Andante einen festen Mittelpunkt gegeben, daß er drittens mit angeborenem Farbensinn immer einfach wirksam und dezent instrumentiert hat. Der zweite Satz, mit der Überschrift »Un balletto rustico« (ein ländliches

Tänzchen), ist zwar dem Programm entsprechend derb und arbeitet viel mit primitiven Mitteln, aber bleibt doch immerhin maßvoll. Der äußerste Grad von Naturalismus, den sich Sinigaglia gestattet, besteht darin, daß zwei Takte die leeren Quinten der Bratschen und Violinen probiert werden. Der dritte Satz: »In montibus sacris«, bringt eine Art Wallfahrtsmusik. Wie in Berlioz' Pilgermarsch hören wir die psalmodierende Menge, am Schlusse klingen auch Glocken, und diese Anspielungen sind in fromme, sehr einfach volkstümliche Weisen eingewoben. Die Suite kommt mit dem Carnevale piemontese zu einem verhältnismäßig künstlerischen Ende. Während der Komponist die Volksweisen der vorhergehenden Sätze kaum, daß sie hingestellt sind, mit neuen vertauscht, bemüht er sich, den teils stürmischen, teils naiven Themen dieses Schlußsatzes eine Entwickelung abzugewinnen.

Giuseppe Marinuzzi, Sizilianische Suite.

Der Piemont-Suite Sinigaglias darf hier gleich eine zur gleichen Gruppe gehörige Suite eines zweiten Italieners angeschlossen werden, es ist die sizilianische Suite von Giuseppe Marinuzzi, die aus den vier Sätzen Leggenda di Natale, La Canzone dell' Emigranti, Valtzer campestre und Festa populare besteht. Es ist eine ebenfalls sehr melodienreiche Musik, sie bewegt sich aber auf einer höheren Gesellschaftslinie als das Opus des Piemontesen und hat vor ihm auch noch den Vorzug, daß die sizilianischen Weisen in Intervallen und Rhythmen viel mehr eigenen Charakter haben als die piemontesischen. Auch Marinuzzi behandelt die Form der Sätze sehr einfach, aber nicht ohne Originalität. Der erste Satz z. B., der Weihnachtsmusik bringt, wechselt beständig zwischen frommem. gehaltenem Kirchenton und fröhlich bewegten Pifferarimelodien. Im dritten Satz, einem italienisierten Walzer, wirkt ein Frauenchor (unisono) mit.

Hugo Wolf, Italienische Serenade.

Hier muß auch, obgleich sie nur Bruchstück ist, die Italienische Serenade von Hugo Wolf erwähnt werden, die aus dem Nachlaß des zu früh gestorbenen Komponisten nach einer von Max Reger besorgten Redaktion herausgegeben worden ist. Wie bedauert man,

daß dieses Werk nicht über den ersten Satz hinausgekommen ist, daß es Wolf nicht vergönnt gewesen ist, seine Kraft merkbarer in den Dienst der Orchesterkomposition zu stellen! Die Zierlichkeit und Grazie italienischen Wesens ist nur selten so bestrickend in Töne gekleidet worden, wie in diesem Serenadensatz. An Echtheit des Nationaltons kann sich Wolf mit Charpentier messen, er unterscheidet sich von ihm dadurch, daß er streckenweise das italienische Idiom vergißt und gut deutsch musiziert. Dafür kommen aber, wie in der Solostelle der Cellos, Einfälle, die man zu dem Schönsten rechnen muß, was die heutige Musik hervorgebracht hat.

Max Bruch, Suite nach russischen Volksliedern.

Unter den Werken, die aus der Masse der ethnographischen Suite herausragen, verdient mit besondrer Auszeichnung noch die Suite nach russischen Volksliedern hervorgehoben zu werden, die Max Bruch als Opus 79 veröffentlicht hat. Ihre fünf, fast in der Knappheit des 17. Jahrhunderts gehaltnen Sätze, erfreuen ähnlich wie Sinigaglias Piemont-Suite durch die wirksame Auswahl der Originalmelodien, sie lassen aber in der Verwertung bei jeder Gelegenheit, hier in der Anlage eines Schlusses, dort in der Einstellung eines Ostinato-Motivs, die Hand eines Meisters erkennen.

E. Humperdinck, Maurische Rhapsodie.

Auch die Maurische Rhapsodie Engelbert Humperdincks gehört noch zu den interessantesten Stücken der ethnographischen Suitenmusik. Nur ists sehr schwer oder unmöglich, in der Musik das zu finden, was die Titel der drei Sätze (1. Tarifa, Elegie bei Sonnenuntergang, 2. Tanger, Eine Nacht im Mohrenkaffee, 3. Tetuan, Ritt in die Wüste) in Aussicht stellen oder gar die Kompositionen mit den vorgedruckten Gedichten Gustav Humperdincks in Einklang zu bringen. Es steht in der Musik vielmehr und andrerseits auch viel weniger als in den Versen. So ist der erste Satz nicht bloß eine Elegie, sondern neben dieser gehen lustige Weisen einher, die ebensowohl Lieder orientalischer Schwänke als Lust und Freude am Reisen und Genießen bedeuten können. Dagegen hat sich der Komponist auf die Punier und Gothen des Ge-

dichts nirgends eingelassen. Erst in dessen Mitte kommen die Worte, von denen die Musik ihren Ausgang nimmt, sie lauten: Wie ist's so still, so öd' und einsam rings! Sie haben Humperdinck zu der poetisch bedeutendsten Partie der ganzen Rhapsodie geführt, zu der schönen Einleitung durch ein unbegleitetes Violinsolo, das durch die Antwort des englischen Horns bald zum Duett wird. Auch originell ist diese Einleitung, denn, wenn auch die Anregungen zum Solo in Wagners Siegfried und zum Duett in Berlioz' Fantastique vorlagen, so hat doch Humperdinck die Idee in neuer, selbständiger Form und so glücklich verwirklicht, daß die Nachahmung durch andere, sobald diese Maurische Rhapsodie bekannt genug sein wird, kaum ausbleiben kann.

Der zweite Satz ist in der Hauptsache eine drollige Schenkenszene, die ihren Charakter durch das im zwanzigsten Takte einsetzende Fagotthema erhält, zu dem sich bald Reminiszenzen aus dem ersten Satz gesellen. Ihnen treten in der Mitte des Satzes — am vernehmlichsten von der Oboe her — schwermütigere Motive entgegen, die der Hörer auf das physische Elend der Haschischtrinker oder auf die traurige Historie der ganzen Rasse deuten kann. Die ernsten Töne, die hier nur episodisch auftreten, beherrschen die ganze Physiognomie des dritten Satzes, bald mit kurzen, sinnenden oder klagenden Motiven, bald mit breiten edlen Melodien, die durch den Hörnerklang noch besonders eindringen. Die Einleitung geht noch weiter und bereitet mit Rufen der Verwunderung, der Vereinsamung und des Wehes auf schwer melancholische Ergüsse vor, pariert werden sie durch die Motive des in der Überschrift versprochnen Wüstenritts. Mit der Aufnahme von Wendungen des prächtigen Violinsolos, das sie eingeleitet hatte, schließt die Suite. Besonders genußreich ist die Orchesterbehandlung und die Farbengebung der Komposition.

Neben diesen ethnographischen gibt es vor wie nach eine Reihe französischer Programmsuiten, deren Vorgänge und Bilder an keinen bestimmten Ort gebunden sind,

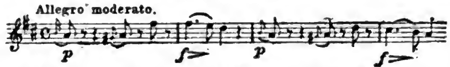
sondern sich überall und nirgends denken lassen. Zu den bekanntesten Stücken dieser Klasse gehören vor allem B. Godards Scènes poétiques, die, seit sie Franz Wüllner hier eingeführt hat, auch in Deutschland einen großen Freundeskreis gefunden haben. Es sind kurze, pastorale Skizzen: »Im Walde«, »Auf der Flur«, »Im Gebirge«, »Im Dorfe«. Ein anmutiger, kecker Jugendgeist, der in der Naturschwärmerei nur eine Gastrolle zu geben scheint, spricht daraus. Thematisch sind die kleinen Sätze loser und leichter als die der Bizetschen Suiten entworfen und durchgeführt. Ihr Hauptreiz liegt in der Sicherheit, mit der die Form behandelt ist. Das ist eine Anmut in jeder Wendung, eine vollendete Harmonie in den Maßen und eine Klarheit, die den Genuß wesentlich erhöht. Auch die Instrumentation trägt zu dem Gefühl, daß man vor einem in seiner Art vollendeten Kunstwerk steht, viel mit bei. Der letzte Satz, bei dem die große Trommel bedeutend mitwirkt, ist der originellste und zeigt das eigentliche Schelmengesicht des Autors.

B. Godard, Scènes poétiques.

Auch J. Massenets Scènes pittoresques gehören hierher. Von allen Orchestersuiten, die dieser als Stütze der heutigen französischen Oper bekannte Komponist geschrieben hat, sind die Scènes pittoresques am meisten verbreitet; am nächsten steht ihnen die viersätzige Suite Eslairmonde, die aus Stücken der Oper Eslairmonde zusammengesetzt ist.

J. Massenet, Scènes pittoresques.

Die Scènes pittoresques beginnt ein **Marsch** mit folgendem pikannt nuanciertem Anfang:



Der Autor zeigt sich nicht als großer Erfinder und nicht als großer Geist, aber als ein Künstler, der den Effekt versteht und aufsucht. Die Perioden sind auf Überraschungen hin gebildet, das Verhältnis der Sätze ist auf Kontrast gestellt, und um einen wirksamen Gegensatz zu bekommen, wird auch ein gewöhnlicher oder sehr ge-

wöhnlicher Gedanke mit in den Kauf genommen. Sehr hübsch ist es, wie Massenet das anmutige Motiv, mit dem der Marsch beginnt, immer wieder in den Satz einzuführen weiß. Hierin zeigt sich eine sinnige Seite seiner Begabung und ein hervorragendes formales Talent.

Der zweite Satz, Air de Ballet betitelt, besteht aus zwei Teilen: In dem Hauptsatz (H moll, $^3/_8$) trägt das Cello ein Solo vor, das als Ergänzung von Manricos Partie dem »Troubadour« als Ständchen einverleibt werden könnte. Der Mittelsatz bringt (in G dur) eine von den bekannten Ballettszenen, wo die oberen Holzbläser eine einfache Melodie in Staccatonoten hinstellen. Man hört derartige Musik nicht, ohne daß vor die Phantasie die auf den Fußspitzen trippelnden Ballerinen treten. Die künstliche Zartheit dieser Töne wird etwas grob an den Schlüssen von einem starken Tuttieinsatz des Streichorchesters unterbrochen. Im Cello gibt dann und wann der Sänger Zeichen von Ungeduld. Endlich ist das Ballett aus und der H mollsatz kommt wieder.

Der dritte Satz, ein Andante sostenuto mit der Überschrift Angelus, ist die Glanznummer der Suite, ein Stück großer Kunst, einfach erfunden und tiefer Wirkung sicher. Es gleicht zur Hälfte einer Kirchenszene, in der fromme Weisen vom Priester zum Volke gehen. Alles erinnert an den Gottesdienst, der feierliche Ton der Themen, der Wechsel schwacher und starker Klanggruppen. Die leicht präludierenden Motive scheinen auf die Orgel hinzuweisen. Zur Hälfte ist aber die Musik der Nummer Volksmusik, so vor allem die Motive im $^{12}/_8$ Takt. Beide Bilder schließen sich nicht aus, sondern daß des Volkes Stimme in der heiligen Zeremonie hörbar wird, hat der Komponist als den Gipfelpunkt der Szene gedacht. Der Schlußsatz, »Fête Bohéme«, ist ein Ballettbild, wie es jedermann kennt. Eine große Menge Volks stürzt herein mit wunderlichen Sprüngen, dann tritt ein Solopaar heraus, und ihm folgt der Chor wie zu Anfang. Die Erfindung zeichnet diese Musik nicht aus, ihre Wirkung sucht sie in massigen Klängen.

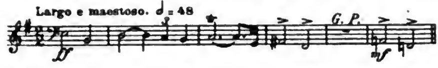
Von der jungrussischen Schule, deren Geist der alten Kunst nur wenig gewogen ist, hätte sich eine bedeutendere Förderung der Programmusik erwarten lassen, als sie bisher von dort tatsächlich erfahren hat. Die wenigen russischen Werke dieser Klasse, welche über den Kontinent verbreitet sind, rühren von Rimsky-Korsakoff und von P. Tschaikowsky her.

Rimsky-Korsakoff, Schehezerade.
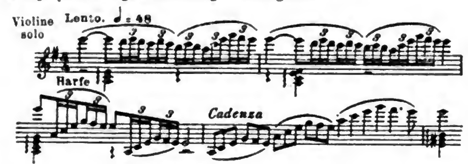
Von Rimsky-Korsakoff ist es die sinfonische Suite »Schehezerade« (op. 35), die in letzter Zeit häufiger gespielt worden ist. Der Komposition liegt als Programm ein Abschnitt aus »Tausend und eine Nacht« zu Grunde, die Erzählung von der Sultanin Schehezerade. Der Sultan Schahriar hat bisher alle seine Frauen nach der ersten Nacht ermordet. Schehezerade entgeht diesem Los durch ihre Erzählungskunst. Tausend und einen Abend weiß sie den Sultan durch ihre Geschichten immer wieder zu fesseln und nach dieser Zeit steht er von seinem blutdürstigen Plan ab. Rimsky-Korsakoff gibt in den vier Sätzen seiner Suite vier solche Erzählungsabende, am ersten wird die Geschichte von Sindbad und dem Meer vorgetragen, am zweiten die vom Prinz Kalender, am dritten die vom jungen Prinz und der jungen Prinzessin, am vierten die von dem Fest in Bagdad und vom Schiff, das an dem Felsen scheitert. Aber man versteht seine Komposition nur halb oder gar nicht, wenn man ihre Bedeutung in der Wiedergabe dieser Märchen sucht. Das Hauptziel, das sich der Komponist gestellt hat, ist vielmehr: die Charaktere des Sultans und der Sultanin zu zeichnen und die Wandlung zu veranschaulichen, in der das rauhe Gemüt des Schahriar allmählich der Grausamkeit entkleidet und mit Milde und Gesittung erfüllt wird. Rimsky-Korsakoff entfaltet bei der Lösung seiner Aufgabe eine stattliche Erfindungsgabe und ein großes Farbentalent. Seine Arbeit hat aber zwei Mängel, die vielen die Anerkennung ihrer Vorzüge erschweren: Maßlosigkeit der Formen und der Farben. Er kann sich häufig nicht entschließen aufzuhören, wo die Geringfügigkeit des Gegenstandes schon längst das Ende erfordert hätte, und er

setzt einen schweren und lärmenden Orchesterapparat in minutenlange Tätigkeit, wo wir überhaupt keine Notwendigkeit für das Auftreten rauher Stimmen einsehen können.

Der erste Satz hat eine kleine Einleitung, Largo maestoso, in der die Hauptpersonen des Märchens sich vorstellen: Schahriar gebieterisch, stolz, rauh und hart:



die Sultanin bebend, anmutig, liebenswürdig und auch klug über lange Anschläge verfügend:



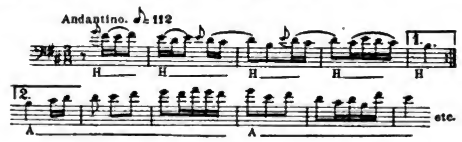
Dann folgt ein Allegro non troppo ($^6/_4$, E dur), das das Sultansthema zunächst durchführt. *p* setzt es ein, als wenn Schahriar durch Scheherazades Erscheinung betroffen und in seinem Wesen umgewandelt oder verwirrt wäre. Nur mühsam gewinnt er die Fassung wieder. Ein forte in E dur bezeichnet diesen Augenblick. Noch einmal durchläuft er diesen Gemütsprozeß. Den zweiten Abschnitt markiert eine Modulation in G dur. Jetzt fängt die Sultanin zu erzählen an. Es ist die Geschichte von Sindbad. Daß sie aber nicht sonderlich interessiert, sehen wir an dem etwas trokkenen Thema:



wir sehen es noch deutlicher daran, daß es nicht benutzt, weitergeführt und entwickelt wird. Das Horn macht einige

Versuche, dem Sultan das Wort zu verschaffen, bald aber tritt Scheherazade in den Vordergrund des Bildes. Ihre graziösen Triolen von der Solovioline eingeführt, klingen schnell aus dem ganzen Orchester. Das scheint den Sultan zu reizen. In aller Bedeutung, Wucht und Härte kommt sein Thema wieder. Ein breiter, im *ff* ausgehaltener E dur-akkord zeigt weithin, wer Herr ist. So wechseln die beiden Themen noch öfter im Satz. Die Komposition gibt das Bild eines Paares, dessen beide Teile ihre Kräfte messen. Die Sultanin greift auch einmal wieder zur Erzählung. Der Schluß bringt die Sultansmelodie zart und leise.

Den zweiten Satz leitet in einem kurzen Lento wieder Scheherazade ein. Dann folgt in einem Andantino (3/8, G dur) eine Musik, die die Erzählung vom Prinzen Kalender bedeuten soll. Das Thema



zeigt, was für eine Art Held dieser Prinz ist, eine komische Figur wie Eulenspiegel und Don Quixote, und die Geschichten, die ihn behandeln, müssen lustig sein. Das Thema geht von einem Instrument zum andern, wir sind unversehends in einer jener bekannten russischen Variationensätze geraten, die durch die Eintönigkeit so aufregend wirken, als sich Schahriar einmischt: In mehrerlei Gestalt legt er Machtproben ein

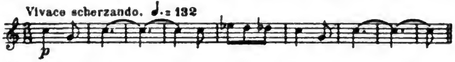
Molto moderato. lunga

und

Allegro molto. ♩ = 144
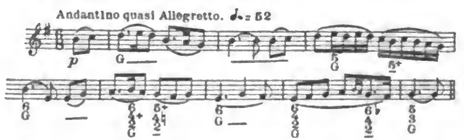
Sie werden aber nicht sehr ernst genommen. Als die Klarinette in Form eines Rezitativs die Melodie der Sultanin gebracht hat, wird der Ton ausgelassen. Ein

Vivace scherzando tritt ein, und in ihm finden wir das Schahriarthema in folgender Form



Eine Wiederholung des Klarinetten-Rezitativs bringt eine neue Wendung: Der $^3/_8$ Takt mit der Musik zur Erzählung vom Prinz Kalender kehrt zurück, und mit ihr schließt die Nummer. Kurz vor dem Ende kommt noch ein sehr schön berechnetes und gesetztes Hornsolo.

Der dritte Satz, der die Erzählung von dem jungen Prinzen nnd der jungen Prinzessin bringt, ruht auf folgendem Thema



das für die Gabe des Komponisten, anschaulich zu gestalten, das schönste Zeugnis ablegt. Wer den Tonfall genau ansieht, mit dem in den zweiten Takt eingetreten wird, kann kaum im Zweifel darüber sein, daß es sich bei dem Prinzen um eine richtige Kindergeschichte handeln muß. Das angegebene Thema ist das einzige, und infolgedessen hören wir seine Motive sehr oft. Der Komponist hat allerdings viel aufgeboten, die Wiederholungen nicht als solche erscheinen zu lassen. Die Farben wechseln, die Modulationen unter den Kontrapunkten, mit denen er Neues zu bieten sucht, sind ganz verwegene. Die zweite Flöte bläst einmal einen wahren Trommelrhythmus. Auch die Pausen bei den Periodenschlüssen sind darauf angelegt, Spannung zu erzeugen. Erfrischend wirkt das Eingreifen der Scheherazade, die dem Ende zu ihre Melodie bringt und dann die Prinzenmusik eine Strecke lang in der Solovioline mit Arpeggien verziert.

Der Anfang des letzten Satzes (Allegro molto) zeigt den Sultan in heftigster Erregung. Er bietet seine ganze Kraft auf, um sich Scheherazade gegenüber zu behaupten. Diese schmückt ihre Melodie mit den Künsten des Virtuosen: das Violinsolo kommt in mehrstimmigen Satz. Ein noch heftigerer Ausbruch des Sultans antwortet. Noch einmal erhebt die Sultanin ihre liebliche Stimme und beginnt dann sofort zu erzählen. Es ist diesmal die Geschichte von dem Fest in Bagdad, dessen Bild die Musik auf Grund folgenden Themas entrollt:



das sehr oft hintereinander wiederholt wird. Dann setzen Trompeten und Hörner ein, aufmerksam zu machen, daß sich etwas Außerordentliches begibt. Die neue Erscheinung stellt sich musikalisch vor als



So gewichtig sie ist, verschwindet sie doch bald wieder, und nun kommt eine sehr schöne Stelle: ein Abschnitt aus der vorhergehenden Nummer. Sind der junge Prinz und die junge Prinzessin mit auf dem Feste? Die Idylle entweicht, der Festtrubel wirbelt weiter in Bruchstücken und Umbildungen aus dem ersten Thema. Einmal (der Satz ist nach E dur gegangen) hören wir die Stimme des Sultans wie im Unmut über den Gang der Erzählung. Das ändert aber nichts am Plan. Das Thema bleibt, wird nur um vieles stärker vom vollen Orchester gegeben. Von einem B dur-Schluß ab beginnt wieder eine Episode für die Messinginstrumente. Wieder folgt das mächtige zweite Thema, das wohl das gefährdete Schiff bedeutet. Sind der Prinz und die Prinzessin darauf? Ihre Musik folgt abermals diesem zweiten Thema, und daß Gefahr vorliegt, zeigt die Trompete, die ohne Unterbrechung hoch-

notpeinliche Rhythmen schmettert. Noch einmal geht sie vorüber und das Fest beginnt wieder. Aber als das Thema und der Festtumult am lautesten wird, da kommt die Katastrophe: das Schiff scheitert. Die Trompete bläst wie rasend und das Schlagzeug tut das möglichste. Gemeint ist die Stelle ganz richtig, aber die Aufnahmefähigkeit des gebildeten Ohres ist vom Komponisten nicht richtig geschätzt und der Märchencharakter ebenfalls nicht. Nach jener entsetzlichen Stelle setzt ein $^6/_4$ Takt ein, in dem Schahriar und Scheherazade einen Dialog aufführen. Des Sultans Stimme, die erst rauh einsetzte, wird sanfter und zarter. Träumerisch, mit Akkorden, wie sie ähnlich Mendelssohns Sommernachtstraum eröffnen, klingt die Komposition so aus, wie sie begonnen hatte.

Korsakoff kommt die Ehre zu, als der erste Russe eine wirkliche Sinfonie geschrieben zu haben. Sie wird allerdings selbst von seinen Verehrern abgelehnt*). Dagegen gelten in der Heimat des Komponisten die beiden Programmsinfonien viel, welche jenem ersten Versuch gefolgt sind: Sadko und Antar, jene dreisätzig, diese viersätzig. Antar fängt in neuester Zeit an, auch in Deutschland bekannt zu werden, in Rußland gehört das Werk zu den allerbeliebtesten Orchesterkompositionen. Es bietet Programmusik mildester Art.

Rimsky-Korsakoff, Antar.

Wieder führt uns Korsakoff in die arabische Sagenwelt, in den Kreis der Fabeln, die sich im Volk um Antar, den Dichter und den geliebten Helden der Wüste, gebildet haben. Antar, einsam in den Ruinen von Palmyra weilend, sieht plötzlich eine Gazelle und gleich darauf einen Raubvogel, der sie verfolgt. Er tötet den Vogel, die Gazelle verschwindet. Antar schläft ein und wird nun im Traum nach einem prächtigen Palast entführt, wo er seine Gazelle wiedertrifft, die nichts Geringeres war als die Fee Gul-Nazar, die Herrscherin von Palmyra. Sie fordert Antar auf, drei Wünsche auszusprechen, und Antar wünscht sich 1. den Genuß der Rache, 2. unbe-

*) César Cui: La Musique en Russie. 1880, p. 130.

dingte Macht, 3. die schönsten Freuden der Liebe. Als das Glück der Liebe den guten Antar zu ermüden beginnt, tötet ihn Gul-Nazar mit einem Kuß.

Es handelt sich also bei dieser Sinfonie um poetische Vorwürfe, wie sie die Instrumentalmusik überall und zu jeder Zeit unbedenklich in ihr Bereich hat ziehen dürfen. Nur wer der Musik überhaupt das Recht und die Möglichkeit des Charakterisierens abstreitet, wird sich diesem Programm entgegenstellen dürfen. Denn es handelt sich in dieser Antarsinfonie um weiter nichts als um den Versuch, durch Musik Vorstellungen vom Feenleben, vom Wesen der Rache, der Macht, der Liebe zu erwecken. Korsakoff hat sich diese vier Bilder als Träume Antars gedacht, begegnet sich demnach mit der Auffassung, in der Berlioz in seiner Sinfonie fantastique die Schilderungen aus dem Leben eines Künstlers genommen haben wollte. Korsakoff folgt Berlioz auch in der Verwendung von Leitmotiven.

Am meisten bietet die Sinfonie von Korsakoff den Liebhabern einer weichen, in zarten Tönen, süßen und schmiegsamen Harmonien schwelgenden Musik. Sie finden im ersten und vierten Satz alles, was sie erwarten dürfen, und es zeigt sich auch hier wieder, daß Korsakoffs Musik den schmiegsamen weiblichen Zug des russischen Nationalcharakters besonders stark und deutlich ausprägt. Auch der fast Blinde kann aus ihr sehen, was asiatischer Geist für das Zarenreich bedeutet. Die Schilderung der Rache interessiert durch Beweise guter, scharfer Seelenbeobachtung, das Bild der Macht überzeugt am wenigsten.

Der erste Satz beginnt mit einem Largo in Fismoll ($3/4$ Takt), das in schwer beweglichen, schleichenden Motiven den ernsten, der Einsamkeit und Vergangenheit lebenden, die Menschen meidenden Antar zu zeichnen sucht. Das wichtigste Antarmotiv ist:

Largo.

Es kehrt, den schwermütigen Grübler zeichnend, in allen Sätzen wieder. Im Sinnen und Dämmern scheint

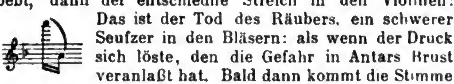
die Phantasie des Einsiedlers auf die Sage von der Fee Gul-Nazar zu stoßen, die Töne suchen eine hoheitsvolle, zarte Gestalt vor unser innres Auge zu stellen:



Diese Weise wird das Leitmotiv der Königin in der Sinfonie. Mit dem Eintritt des Allegro (D moll, 3/4) erwacht um Antar Leben: Von dem verzierungsreichen Thema

Flöte.
Allegro giocoso.

aus entwickelt sich eine breite, in einer gewissen trägen Munterkeit fortschreitende Melodie. Dreißig Takte lang liegen die Hörner dazu auf *A*, die zweite Violine gibt einen Tambourinrhythmus. Korsokoff hat sich vielleicht unter dieser Musik die Gazelle seines Programms gedacht und dabei die Gelegenheit gern ergriffen, etwas orientalisch zu malen. Das volle Streichorchester bringt Aufregung in das Bild. Über ein gewaltiges anwachsendes Tremolo der untern Instrumente werfen die obern Violinen das Motiv unruhig hin und her. Bald ertönt schrill in den Bläsern der Schrei des Raubvogels und treibt den ganzen Geigenchor in einem wütenden Unisono in die Höhe. Ein kurzer Kampf, während dessen die große Trommel bebt, dann der entschiedne Streich in den Violinen:



Das ist der Tod des Räubers, ein schwerer Seufzer in den Bläsern: als wenn der Druck sich löste, den die Gefahr in Antars Brust veranlaßt hat. Bald dann kommt die Stimme der Gazelle und der Königin, wie sie ja zusammengehören, dicht hintereinander; die Gestalten scheinen sich in Antars Phantasie zu vermengen. Er schläft ein, und nun tragen ihn die Träume in den Feenpalast, wo Gul-Nazar
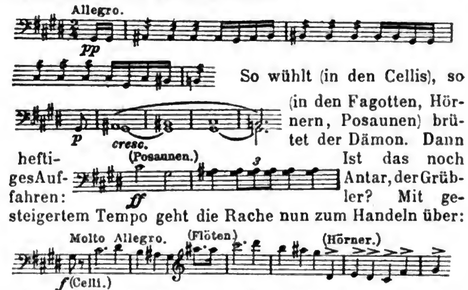
weilt und seiner Wünsche wartet. Ein zweites Allegro (Fisdur, $^6/_8$) beginnt. Schattenhaft huschende Flötenfiguren, süß schneidende Geigenakkorde, das Horn mit langem, liegendem Ton darunter leiten es ein. Dann fängt der zarte weiche Reigen an, der von dem Thema

Allegretto vivace.

pp

aus gebildet, den musikalischen Hauptinhalt der Nummer ausmacht. Sein melodischer Teil erinnert an das schöne Stück von den Prinzenkindern, das Korsakoff in der »Schehezerade« gegeben hat. Harmonien, Begleitungsmotive, Klangfarben — alles strebt nach äußerster Zartheit, und der Vortrag soll noch das übrige tun, dieses Ziel zu sichern. Ein gutes Orchester kann sich hier im Piano zeigen. In der Periodenbildung macht sich das Verfahren bemerklich, den thematisch melodischen Zusammenhang durch ruhende Akkorde zu unterbrechen. Das hebt den phantastischen Traumcharakter des Tonbilds sehr wirksam. Die Wiederholungen, deren es sehr viele sind, reizender zu gestalten, hat sich Korsakoff kleiner Änderungen durch Verzierungen sehr wirksam bedient. In der Mitte ungefähr, gerade als das Horn wieder das Thema des Feenreigens gebracht hat und die Harmonie ohne weiteres von *Es* nach *E* wechselt, tritt das Motiv der Königin ein. Bald darauf hören wir wieder die Figuren, die den Kampf gegen den Raubvogel veranschaulichten. Das soll uns darauf führen, daß Gul-Nazar, die Königin, jetzt ihren Retter belohnt. Und er bedankt sich: das Antarmotiv folgt unmittelbar den Tönen, die die Königin bedeuten, und wird immer wiederholt, während der Reigen wieder aufgenommen ist. Dann erzählt die Musik wieder nur vom Schlafen und Träumen Antars und zeigt noch einmal, wie in seinen Gedanken die Figuren der Gazelle und der Königin durcheinander laufen. Unsre letzten Blicke fallen wieder auf die Ruinen von Palmyra, wo der einsame Antar das Abenteuer hatte.
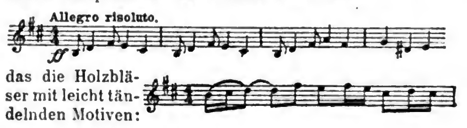
Der zweite Satz (Allegro, $^2/_2$, Edur) gibt das Bild der Rache zuerst mit leisen Motiven:



So wühlt (in den Cellis), so (in den Fagotten, Hörnern, Posaunen) brütet der Dämon. Dann heftiges Auffahren: Ist das noch Antar, der Grübler? Mit gesteigertem Tempo geht die Rache nun zum Handeln über:

Die Energie steigert sich zur Wut, fast bis zur Sinnlosigkeit; wild und diabolisch zischen versprengte Töne durch das Gewebe der Themen. In der Mitte des Satzes kommt das letzte Thema in langsamer Bewegung, als wenn Antar, dessen Leitmotiv ihm angehangen ist, nach Sammlung ränge. Dann wiederholt sich der ganze Prozeß des Anwachsens der Leidenschaft in verstärkten Graden; mit Zutat von neuen, anfeuernden Motiven gibt der Komponist ein schreckliches Bild von den Qualen einer Seele, die die Herrschaft verloren hat. Der letzte Abschnitt malt Erschöpfung und Reue.

Der dritte Satz (Allegro risoluto alla Marcia, $^4/_4$, Hmoll), der Antar im Besitz der Macht zeigen soll, baut seinen Hauptteil auf das Thema der Hörner:



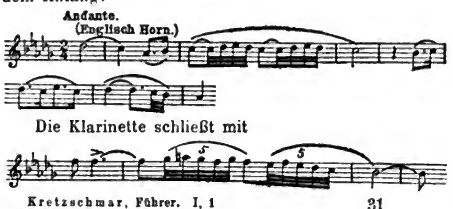
das die Holzbläser mit leicht tändelnden Motiven:

umspielen. Kraft und Frohmut spricht aus diesen Tönen, aber nicht was wir erwarten: Größe. Das Thema macht sehr bald einem andren Platz
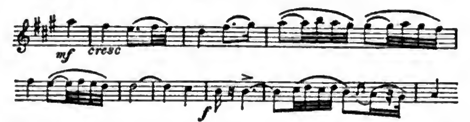


von dem es allmählich fast ganz verdunkelt wird. Es wird auf Individualität und Rasse ankommen, ob man der Auffassung vom Wesen der Macht, zu der sich Korsakoff in dieser Komposition bekennt, beistimmt oder widerspricht. Sicher liegt nach dieser Darstellung der Wert der Macht nicht in den Taten, sondern im Genuß. Und um sie von dieser Seite zu zeigen, hat Korsakoff das neue Thema mit Motiven des Scherzes und der Heiterkeit umgeben, die die Reize des Bildes bedeutend erhöhen. Zum Teil muß sein Charakter auch daraus erklärt werden, daß es sich um orientalische Anschauung handelt. Antar und die Königin erscheinen in einem Augenblick besonders hoher Lust, den mächtige Trillerwellen, Violinen und Holzbläsern entströmend, bezeichnen.

Der vierte Satz, der das Walten der Liebe zeichnen soll, beginnt mit einem Allegretto vivace ($^6/_8$, Ddur), in dem wieder die hinabhüpfenden Flötenfiguren (wie im ersten Satz) an das Weben des Traumgottes erinnern. Dieses Allegretto geht nach 12 Takten bereits in ein Andante amoroso über, das den Satz ausfüllt. Sein Hauptthema ist die Melodie eines arabischen Lieds mit folgendem Anfang:



Die Klarinette schließt mit

das ist also mit einem Anklang an das Allegro giocoso des ersten Satzes. Das Liebespaar wird dann musikalisch vervollständigt durch das zuerst von den Violinen gebrachte Thema:
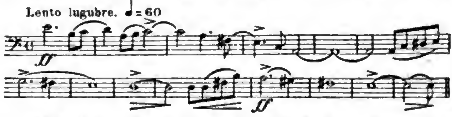


Bald sagen uns auch die Leitmotive der Königin und Antars, um wen es sich bei diesem Austausch zarter Gefühle handelt. Mit dem Eintritt des Animato wird das Spiel auf einen Augenblick von Leidenschaft erwärmt, dann zögernd. Der Stimme der Königin gegenüber ist die Antars kaum noch zu vernehmen. Ein Tamtamschlag, ein Glissando der Harfe, das ungefähr klingt als wenn ein Faden zerreißt — und mit einigen Tönen, wie frommer Grabgesang aus hohen Sphären herabgehört, schließt die Sinfonie.

P. Tschaikowsky, Manfred.

Diejenige russische Programmsinfonie, die sich am meisten in den deutschen Konzertsälen eingebürgert hat, ist P. Tschaikowskys »Manfred« (op. 58). Sie will »vier Bilder nach dem dramatischen Gedicht Byrons« bieten, wie auf dem Titelblatt steht.

Im ersten Satz haben wir uns Manfred zu denken, wie er im Gebirge herumirrt, von Seelenqualen gefoltert, gegen die keine Wissenschaft, keine Höllenkunst, keine Erinnerung hilft. Die Musik beginnt mit einem Thema:



in das sich heroischer Stolz und Schwermut teilen. Das ist das Bild des unseligen Manfred, der einst so gewal-

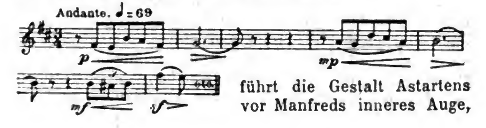
tig, nun gebrochen dahinwankt und klagt. Für dieses Klagen hat der Komponist ein ganz bestimmtes Motiv ins Thema eingesetzt. Es erscheint da im siebenten Takt, wird aber auch frei für sich in dieser ersten Form oder auch als: oder drittens verlängert: oder endlich in verkürzten Rhythmen verwendet. Manfred müht sich seines Elends Herr zu werden. Das sagt uns die Fortsetzung seines Themas die Kraft und ernstes Bestreben äußert. Und bald wird der Eifer, mit dem Manfred gegen die Dämonen kämpft, noch größer. Die Celli stellen mit dem Rhythmus ein Gegengewicht gegen Fagotte und Klarinetten auf, in denen das Seufzermotiv haust. Diese Triolen werden von mehr und mehr Instrumenten des Orchesters aufgenommen, schließlich auch von ersten und zweiten Violinen. Mit ihnen kommt der Abschnitt zu Die Kraft in einem schroffen Abschluß im *ff*: Manfred hat sich gegen sein Leiden aufgebäumt. Kurze Generalpause. Wieder setzt das Manfredthema ein, aber mit *h*, eine Quint höher als beim ersten Male. Der ganze Vorgang wiederholt sich mit Steigerung. Das Triolenmotiv wandelt sich in eine Sechzehntelfigur, eine besondere Figur des Strebens tritt noch dazu; mit ihr wird die Erregung allgemein, am Ende (beim Animando un poco) ein wahrer Tumult, und wieder ist das Resultat Sisyphusarbeit gewesen. Zum dritten Male setzt das Manfredthema, aber wie ein Schrei der Verzweiflung *fff* (beim Più mosso) ein. Die Trompeten führen, die Bläser stehen an der Spitze des Orchesters, die Violinen markieren mit dissonanten Tremolos einen Fieberzustand. Manfred sucht diesmal die schlimmen Geister in seiner Seele durch Kraft und Trotz zu bannen. Hart stoßen die aus Liszts »Faust« und Berlioz' Fantastique be-

kannten Rhythmen der Verwegenheit dann
durchsganze Orchester. Drei-,viermal: gar
Auf diesen Triolen rast die Musik einen Takt lang. Alle Instrumente schlagen diesen Rhythmus mit der äußersten Kraft an, das Tamtam fällt ein; dann zittert der Zorn sogar in einem allgemeinen Sechzehnteltakt, wohlverstanden: nur Rhythmus in allen Instrumenten. Und abermals umsonst, Manfred kann es nicht zwingen. Da ist es denn rührend, wie er nach diesem letzten großen Mißerfolg (beim Moderato con moto) bescheiden und demütig, nicht mit dem herausfordernden breiten Thema, sondern mit der Fortsetzung, mit den Motiven des Strebens wieder anfängt. Den Lohn erhält er aus dem Munde des Horns:



So ermuntert, nimmt Manfred den Kampf gegen die innren Feinde wieder auf. Die Motive des Strebens werden energisch durchgearbeitet, in Nachahmungen ineinander geflochten und zu einem lebendigen Bild von Seelenkampf entwickelt. Die ersten zwei Noten des Manfredthemas sind auch darin als leidenschaftlicher Wehruf, das Seufzermotiv kommt in den Hörnern in der Form etc. Daß auch dieses Kampfes Ausgang nicht günstig, sagen uns die Motive des Trotzes und der Verwegenheit, die am Ende des Abschnittes wieder hart als im *fff* einsetzen.

Und nun kommen wir an die Mitte des Bildes, an die Stelle, wo der Komponist auf das Antlitz und in die Seele Manfreds einige freundliche Strahlen fallen läßt. Ein Andante beginnt. Sein Hauptthema



führt die Gestalt Astartens vor Manfreds inneres Auge,

und der Erinnerung an die Heißgeliebte gilt der ganze Abschnitt. In den Bildungen um das Thema nimmt er den Charakter eines traulichen Dialogs an; freundlich erregte Klänge, die von entzückten Herzen erzählen, tönen dazwischen. Es kommt eine Stelle (beim Poco più animato) die mit dem Anfang



etwas an Gounod erinnert. Sie schließt dann einfach mit Skalen:

Aber diesen Gängen hat der Komponist durch Gegenmotive und Harmonien eine solche Wärme gegeben, daß von dieser Stelle aus ein Glanz auf die ganze Szene fällt. Nachdem das Thema der Astarte nochmals, aber nicht innig und schüchtern wie beim ersten Mal, sondern in Pracht und im Licht der Begeisterung vorübergezogen, schließt die Stunde schöner Erinnerung mit einem letzten Ausklang des Jubels und der Freude:
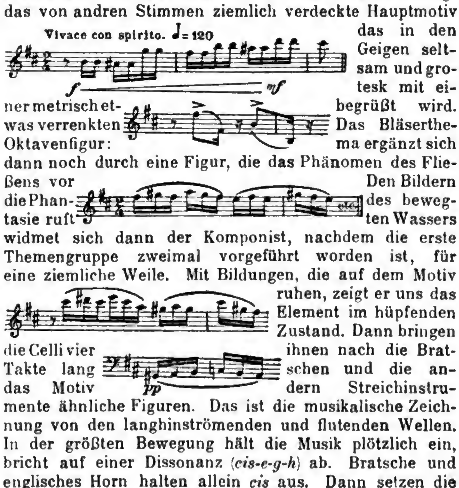
Allegro non troppo.

Mit dem letzten Takte kommt der erste Bote von den Qualen wieder, die Manfreds Gemüt bedrohen. Die Bratsche setzt diesen chromatischen Ton fort, und der Schlußteil des Satzes, ein Andante con duolo, das mit dem innren Gang der Musik das Tempo zuweilen etwas beschleunigt, empfängt uns mit dem Manfredthema, von Geigen, Bratschen und Cellis unisono gespielt. Es klingt aber hier zunächst edel, gewissermaßen unter der Nachwirkung der vorausgegangenen Szene verklärt. Als es die Hörner aufnehmen, Geigen und Holzbläser mit wilden Trillern begleiten, wird sein Charakter dämonisch, und so schließt der Satz. Manfreds Kämpfen und Mühen war vergebens. Es ist dieser erste Satz der Tschaikowskyschen Sinfonie der bedeutendste unter allen. In bezug auf die Form

zeigt er wieder des Komponisten außergewöhnliche Gestaltungskraft. Sie erlaubt ihm, sich vom Schema zu entfernen und frei neue Bildungen zu versuchen. Nichts von der Einteilung und den Elementen des üblichen Sonatensatzes in diesem Stück, keine Themengruppe, keine Durchführung. Dafür eine schöne freundliche Szene als Mitte des Bildes, zu ihr hinführend eine Reihe von Anläufen, eine dämonisch qualvolle Stimmung zu überwinden, diese Anläufe ziemlich gleich in Material und Führung. Nachdem das Bild in der Mitte verhangen worden ist, werden die Vorgänge des ersten Teils gekürzt und gesteigert noch einmal vorüber geführt und zum baldigen Ende gebracht. Auch was den Ausdruck, den seelischen Charakter betrifft, muß dieser Satz hoch gestellt werden. Wenn es sich um eine Manfredkomposition handelt, so kann keinem neuen Tonsetzer der Vergleich mit R. Schumann erspart werden. Denn seine Manfred-Ouvertüre ist ein Charakterbild, dem man nur wenig an die Seite setzen kann: Händels Agrippina, Beethovens Coriolan, Wagners Faustouvertüre, Volkmanns Richard III. allenfalls noch. Schumanns Manfred hat Züge, die ihm ganz allein gehören; kein zweiter Komponist hätte solche Töne wie Schumann für den Geisterverkehr gefunden. Aber im allgemeinen behauptet sich Tschaikowsky neben seinem Vorgänger. Auch er hat ein ergreifendes Bild bedeutender Seelenzustände gegeben. Zeichnet Schumann die Leidenschaften, so enthüllt Tschaikowsky die Leiden seines Helden.

Die oft beklagte Ungleichheit in den Werken des hoch veranlagten Russen zeigt sich auch in seiner Manfredsinfonie wieder. Während der erste Satz eine bedeutende geistige Erfassung der Aufgabe bekundet, ist der Komponist dem Gegenstand im zweiten Satze nur äußerlich näher getreten. Das Programm sagt: »Die Alpenfee erscheint vor Manfred unter dem Regenbogen des Wasserfalls« und erregt damit die Erwartung wunderbarer und in Anbetracht der Gebirgsnatur jedenfalls erhabner Erscheinungen. Sonst doch ein durchaus moderner Künst-

ler, hat Tschaikowsky diesmal sich um das gegebene »milieu« wenig gekümmert, sondern, nur den Wasserfall und das Glitzern des Regenbogens im Kopf, im Hauptsatz eine Springbrunnenmusik gegeben. Dieser Satz von der Alpenfee ist eine Salonkomposition mit äußerst geschickter Orchestertechnik durchgeführt und einigermaßen von Mendelssohnschen und Berliozschen Ideen inspiriert, aber keine Tondichtung, die über das Alltägliche hinaushebt. Der Form nach gleicht er einem Scherzo. Die Bläser tragen den Hauptteil der Darstellung mit sprühenden und regsamen Sechzehntelmotiven. Sie führen auch in das Stück ein. Die zweite Flöte bringt das von andren Stimmen ziemlich verdeckte Hauptmotiv



das in den Geigen seltsam und grotesk mit einer metrisch etwas verrenkten Oktavenfigur: begrüßt wird. Das Bläserthema ergänzt sich dann noch durch eine Figur, die das Phänomen des Fließens vor die Phantasie ruft. Den Bildern des bewegten Wassers widmet sich dann der Komponist, nachdem die erste Themengruppe zweimal vorgeführt worden ist, für eine ziemliche Weile. Mit Bildungen, die auf dem Motiv ruhen, zeigt er uns das Element im hüpfenden Zustand. Dann bringen die Celli vier Takte lang das Motiv ihnen nach die Bratschen und die andern Streichinstrumente ähnliche Figuren. Das ist die musikalische Zeichnung von den langhinströmenden und flutenden Wellen. In der größten Bewegung hält die Musik plötzlich ein, bricht auf einer Dissonanz (*cis-e-g-h*) ab. Bratsche und englisches Horn halten allein *cis* aus. Dann setzen die

Geigen mit einer neuen, weit ausholenden Triolenfigur ein, die wie Verwunderung aussieht. Es hat sich etwas ereignet, was die Elemente stutzen macht: Manfred ist am Wasserfall erschienen. Wir erfahren das nicht aus seinem herrischen Thema, das die Sinfonie eröffnete. Nur durch das Seufzermotiv wird er vertreten. Es durchklingt, in der Form *p* und immer auf denselben zwei Tönen von der Oboe gebracht, einen längren Abschnitt, in dem es ziemlich still hergeht. Nur ein leichtes Tremolo der Bratschen, dann der zweiten Violinen erinnert noch an das Wasserrauschen nnd an den Ort, an dem unsre Phantasie weilen soll. Allmählich wird die Wassermusik wieder deutlich. Der Komponist wiederholt den ganzen Hauptsatz mit Änderungen. Die Rollen sind vertauscht: Die Violinen haben die leichten Sechzehntel, die Bläser die Achtelmotive. Ein neues Motiv tritt hinzu *p* Es hat sich über das muntre Treiben durch die Seufzer des vorigen Abschnittes ein Schatten und eine Lähmung gelegt. So hört es denn auch früher als zu erwarten auf, oben in den Bläsern mit schrillen Tönen, unten in den Violinen vollständig erstarrt. Achtundvierzig Takte lang spielen erste und zweite Geigen abwechselnd immer nur *fis g*; schließlich bleiben die ersten Violinen mit ihrem *fis* allein übrig. Die Stelle macht einen außerordentlich phantastischen Eindruck, der Einfall erregt große Spannung, zugleich aber auch ein gewisses gespenstiges Grauen. Da setzt denn nun, von zwei Harfen rauschend begleitet, die erste Violine mit folgender freundlicher Melodie



ein. Es ist die Stimme der Alpenfee, die Tschaikowsky mit seiner Musik als eine Gestalt zeichnet, die ganz Güte und Liebe ist. Das Lied hat einen zweiten Teil, den

ebenso wie den ersten die aufschlagenden Achtel als Gebirgsmusik kennzeichnen. Der Gesang wird reichlich wiederholt und dabei immer glänzender instrumentiert. Als ihn das Fagott eben durchgeführt hat, da setzt in Horn und Bratschen das Thema des unseligen Manfred ein. Manfred erzählt ja nach Byron der Alpenfee seine unglückliche Liebe zu Astarte. Mit dem Manfredthema zusammen geht das Lied der Alpenfee immer weiter. Auch die Wassermusik wird wieder lebhafter, besonders an der schönen E dur-Stelle, wo die Saiteninstrumente die Motive der Alpenfeemelodie in Gegenbewegung durchführen. Die Hörner haben einen weitern selbständigen Kontrapunkt dazu, und die Musik spricht hier mit glühender Wärme Mitleid mit Manfred aus. Die freundlichen Sorgen der Alpenfee schildert ein Abschnitt, in dem die hohen Bläser die Motive des D dur-Themas mit den Bässen in Nachahmungen bringen. Es scheint aber nichts zu nützen. Der Satz setzt sich auf einen As mollakkord fest, fängt an rhythmisch ähnlich zu rasen, wie wir es im ersten Satz erlebt, und bricht wie dort im *fff* mit dem Rhythmus des Trotzes ab: ♫ Darauf in großen schmerzlichen Regungen Manfreds Thema in Violinen und Holzbläsern und ein Ende dieses Absatzes in Dissonanzen (*G-d-e-h*) und Verlegenheit. Aus dieser Situation helfen Celli und Fagotte mit einem neutralen Einfall fort und hinein in die Wiederholung des Hauptsatzes. Sie weicht von der ersten Ausführung am Ende ab: Englisches Horn und Klarinette bringen noch einmal im weichen Ton das Manfredthema, und die letzten Takte haben nur noch einen Schimmer von Klang: Harfen nnd Violinen in hohen Trillern sind allein übrig geblieben. So wird der Ausgang des Satzes dem Wunderbaren der Szene noch schnell gerecht.

Wie Tschaikowskys Manfred im allgemeinen mit Berlioz' »Harold« wichtige Berührungspunkte gemein hat, so erinnert der dritte Satz insbesondere an die

Szene Harolds in den Abruzzen, wo die Landleute das drollige Ständchen bringen. Das Programm zu diesem Satze gibt an: »Pastorale. Einfaches, freies und heitres Zusammenleben der Gebirgsbewohner«. Den Pastoralcharakter zu treffen brauchts vor allem einen $^6/_8$ Takt, als Nachkömmling des alten Siciliano. Auch Tschaikowsky hat sich dieses gegebenen Mittels bedient und in ihm folgende Melodie an die Spitze seines Pastorale gestellt.
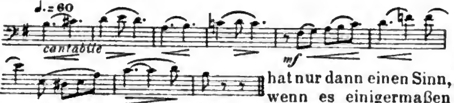


Sie wird durch die begleitende Harmonie einigermaßen gehoben und sucht auch des weiteren das Behagen an ihrer Sphäre durch künstliche Mittel zu steigern. Die Oboe moduliert nach ihrem zweiten Einsatz bereits nach H dur, und daran schließt sich ein Abschnitt, in dem die Stimmen um das Thema kunstvolle Spiele (Kanons und freiere Nachahmungen) führen. Der G dursatz wird darauf mit der Melodie in den Holzbläsern wiederholt. Als das Ende des Themas erreicht ist, kommt keine Durchführung, sondern das Bild des Friedens und der Unschuld verwandelt sich. Eine neue ganze Gesellschaft tritt auf, bei der es aus einem andren Ton geht, nämlich:



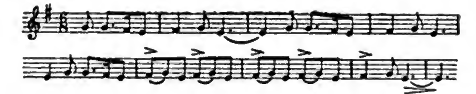
Zu dieser Melodie muß man sich rustikale Quintenbässe (Fagotte) denken und ungenierte Reibungen in den Begleitstimmen, um zu begreifen, daß es sich jetzt um eine derbere Lustigkeit handelt. Allenfalls läßt das ja schon die rhythmische Hast des Themas ahnen. Es sind gewiß herumziehende Musikanten, die das kleine Sätzchen vortragen. Die Episode entfesselt aber einen Freudensturm bei

der Hirtengemeinde. In einem H moll satz, der den Mittelteil des Pastorale bildet, kommt er zum Ausdruck, weniger in dem in einem grandiosen Unisono der Streicher gebrachten Thema als in der Begleitung, in dem lauten Ton, in dem sie gehalten ist, und in den erregten Rhythmen, die immer aus einzelnen Stimmen oder ganzen Orchestergruppen dazwischenfahren. Es schließt sich daran eine Durchführung des ersten Seitenthemas, das früher in H dur erschien, nun in der Haupttonart G dur gebracht wird. Es verliert sich in einen Schluß, der ähnlich gehalten ist wie der Ausgang des zweiten Satzes: die ersten Violinen haben einen Triller auf hohem *h*, die drei Flöten umwinden ihn mit hohen Arpeggien. Der ungewöhnliche Klang soll hier auf Wunderbares vorbereiten. Das jetzt in den Cellis einsetzende Thema



hat nur dann einen Sinn, wenn es einigermaßen visionär, in einer entrückten Stimmung gedacht wird. Es ist Manfreds Traum vom Glück, ein Traum, zu dem er sich an den Bildern des ländlichen Friedens und Behagens berauscht hat. Schon aber als die Bläser das Thema aufnehmen, wird es getrübt und erregt, und trotz gewaltsamer Anstrengungen bricht doch Manfreds verzweifelte Stimmung bald wieder und schauderhaft durch. Die Hörner bringen das Thema, aber ohne den Anfang, gleich mit der resigniert herabsteigenden Wendung, und dann stehen sie festgebannt auf dem schließenden *C*, das 23 Takte hindurch unter wechselnden Harmonien immer wieder angeschlagen wird. Diese Beharrlichkeit wirkt religiös; in der Tat stimmt auch eine Glocke mit ein, und daß der ganze Vorgang das Herz Manfreds entlastet, zeigt die Melodie, die das Horn einsetzt, während die Holzbläser

immer noch am C und den dazu gehörigen Melodien festhalten:



Sie erinnert an eine andre Hornmelodie, die im ersten Satz der Szene vorhergeht, in deren Mittelpunkt Astarte steht. Auch hier folgt Sonnenschein. Die Pastoralmusik aus dem ersten Teil der Nummer kehrt wieder, in der zweiten Periode, wo die Streichinstrumente das Thema nehmen, durch die Kontrapunkte der Bläser in einen bacchantischen Charakter gewandelt. Der hohe Ton hält an. Nach einer Steigerung, die von Gdur nach Emoll geführt hat, tritt das Thema von Manfreds Glückstraum hinzu, ohne sich jedoch lange zu behaupten. Es wird still, das Hornthema erscheint wieder am Schlusse mit Harmonien, die wie der Schatten des Abends wirken. Noch einmal blasen die wandernden Musikanten ihr Stückchen. Nur aus der Ferne aber wird ihnen gedankt; leise und immer leiser klingen froh bewegte Figuren aus den Violinen, aus den Holzbläsern Abschiedsgrüße — ein letztes Anspielen des Pastoralthemas wie Einschlafen, und alles ist aus!

In seinem Schlußsatz hat sich Tschaikowsky die Anfgabe gestellt, den unterirdischen Palast Arimans zu schildern.. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Der Schatten des Astarte wird beschworen. Sie verkündet ihm das Ende seiner irdischen Leiden. Manfred stirbt. Durch dieses Programm erklärt sich der Komponist abermals als einen Schüler Berlioz', der seinen Harold gleichfalls unterirdisch und bei einem Bacchanale zn Grunde gehen läßt. Und Tschaikowsky zeigt sich auch in der Ausführung dieser Idee von dem Franzosen beeinflußt, namentlich darin, daß er aus seiner Darstellung die Grazien ganz und gar verbannt. Von Gluck

und Wagner hätten diese Programmusiker lernen können, daß die Hölle durch ihre zarten Künste am verführerischsten ist und die größte Gewalt über die Geister übt.

Ein gewaltsames, heftig auffahrendes Thema kennzeichnet das Reich Arimans

Allegro con fuoco. ♩ = 144

Es wird häufig von einem geisterhaften Nachgesang der Bläser begleitet, dem folgendes Motiv zu Grunde liegt: Wenn es in verkürzter Gestalt erscheint: folgen ihm in der Regel lärmende Kontrapunkte, größte Erregung hervorrufend die grimmige Baßfigur: Für den ganzen Teil, der der Schilderung der Arimanschen Herrschaft gewidmet ist, hat der Komponist Ungestüm und Heftigkeit als kennzeichnende Merkmale gewählt. Daher die immer neuen und immer kurzen Anläufe, auf Grund des Themas größere Sätze zu bilden. Bald geschehen sie in Fugenform oder in andren Arten der Nachahmung, bald mit Verlängerung, bald mit Verkürzung der Anfangsnoten, bald mit gefaßten, bald mit wilden Kontrapunkten. Diabolischer wird die Szene mit dem Auftreten der Trompetenvariante: Geigen und Flöten umtrillern sie wie rasend, brutale Stöße der Hörner antworten darauf. Der Lärm wächst von allen Seiten, die Trompete feuert in gemeinen Rhythmen an, und endlich macht sich das animalische Behagen dieser Gesellschaft in einem Reigen Luft, zu dem Englisch Horn, Baßklarinette und beide Fagotte folgende Weise aufspielen:



Sie wird sehr breit ausgeführt, mit Freuden gehört und

begrüßt, leidenschaftlich von den einzelnen Gruppen übernommen und mit Verzierungen versehen. Plötzlich — die Violinen liegen auf *g* — bricht die Szene ab. In einer Umbildung läßt sich das Manfredthema in den Bässen hören. Das Bacchanale ist damit zu Ende. Ein Lento setzt ein. Geheimnisvoll beginnt ein leiser Satz auf chromatischem Motiv ihm folgen feierlich schrecklich laute Bläserakkorde. Und nun tritt Manfred wirklich auf in seiner edlen Art mit den Motiven des Strebens. Ihm stellt sich Ariman entgegen mit einer Fuge über das erste Thema des Schlußsatzes, dem aber ein etwas verworrener Abschluß gegeben ist. Die Musik des Bacchanale tritt dazu, bald werden beide Themen verbunden. Ariman zeigt sich in dem höchsten Glanz über den er verfügt; der Lärm ist betäubend genug. Da kommt plötzlich wieder eine jener naturalistischen Stellen, wo das volle Orchester nur Rhythmus gibt. Hier ruht es Takte lang auf Triolen. Im ersten Satz verwendete Tschaikowsky dieses Mittel, um extremste Gemütszustände Manfreds, die Augenblicke der tollsten Verzweifelung zu bezeichnen. Auch hier gilt es wieder Manfred. Die Trompete meldet ihn an, und bald erscheint, ein wenig beweglicher gehalten als im ersten Satz, sein Thema in einem Andante, von der Gesellschaft Arimans mit Staunen empfangen. In einem Adagio, an das wir kurz darauf gelangen, hören wir die Klänge der Liebe zart wieder, die dem Mittelteil des ersten Satzes sein schönes, inniges Gepräge gaben. Astarte wird angerufen; sie kommt und mit ihr ein großer Teil von den besten Augenblicken des Werkes. Wir durchleben, nur gedrängter, noch einmal die ergreifende und erwärmende Szene, die dem ersten Satz der Sinfonie seine Herzenstöne gab. Auch das Andante con duolo, das dort der Szene der Erinnerung an Astarte folgte, kehrt wörtlich wieder, bis beim Allegro die Bässe ein neues Motiv bringen:

Allegro.
fff

Das ist die rauhe Hand des Todes. Noch ein kurzer heftiger Kampf,

dann fällt die Orgel ein wie in Liszts »Faust« als Stimme des Himmels: Manfred ist erlöst. In einem feierlichen, von milder Schönheit erfülltem Largo wird ihm ein tröstliches und friedvolles Requiem gesungen. Einigermaßen stimmt es im Ton mit dem Ende von Raffs »Leonore«. überein. Durch den schönen versöhnenden Abschluß unterscheidet sich das Finale von Tschaikowskys Manfred vorteilhaft von dem des Berliozschen Harold.

Nach diesem »Manfred« weicht auch bei den Russen die mehrsätzige Programmsinfonie der s. g. sinfonischen Dichtung. Unter den Nachzüglern ist Felix Blumenfelds »dem Andenken der Toten« gewidmete Sinfonie (in C) bemerkenswert.

F. Blumenfeld, »Dem Andenken der Toten«.
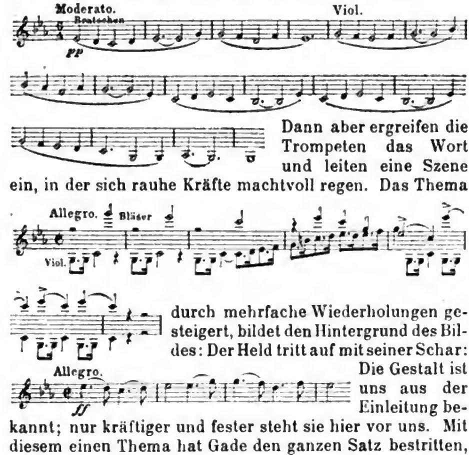
Von Haydn ab blieb bekanntlich die Sinfonie den Deutschen ziemlich allein überlassen. Nur die Franzosen stellen in längeren Abständen einzelne nennenswerte Mitarbeiter, wie Gossec, Méhul, Berlioz. Nach Analogie der Entwickelung, welche die Vokalmusik, zuletzt noch in der Oper, genommen hatte, war anzunehmen, daß eines Tages auch die Geschichte der Sinfonie wieder den internationalen Charakter tragen, und daß der Wettstreit der Nationen sich auch dieser Kunstgattung bemächtigen werde. Nach 80 Jahren trat diese Wendung endlich ein. Doch erfolgte sie mit einer ebenso wichtigen als überraschenden Nuance. Die neuen Sinfoniker kamen nicht aus Italien, sondern aus Ländern, welche sich an der höheren musikalischen Kunstarbeit bisher nicht beteiligt hatten. Sie brachten neue Weisen, neue Klänge, einen ganzen Schatz von Naturmusik mit, für welchen die Stimmung durch die Arbeit der Romantiker aufs günstigste vorbereitet war. Mit den Programmsinfonien teilen die nationalen das realistische Element in der Darstellung; der pathetische und hochdramatische Zug ist ihnen, bis auf einzelne neueste Ausnahmen russischer Herkunft, fremd. Ihr liebstes und eigentümlichstes Gebiet ist das Genre.

Das erste Interesse für die Musik der sogenannten Nebennationen erwachte schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Noch ehe Herders »Stimmen der Völker« erschienen waren, lenkte Delabordes »Essai sur la musique etc.« die Aufmerksamkeit der gebildeten Musikwelt auf die Gesänge und die Tanzweisen der bisher musikalisch unbeachtet gebliebenen Nationen. Die Allgemeine Musikalische Zeitung verfolgte auf Anregung des Abt Vogler, des Lehrers von C. M. v. Weber und Meyerbeer, vom Anfång ihres Bestehens (1798) alle Erscheinungen auf diesem Gebiete, die Sammlungen und die Berichte. Die wesentlichste Beachtung erregten die Skandinavier. Bei ihnen nahm die Pflege der alten Nationalweisen zuerst wissenschaftliche Formen an, und sie lenkten diesen Schatz zuerst in das Gebiet der Kunst hinüber. Kuntzen, Weyse, P. E. Hartmann schrieben die ersten dänischen Opern, Opern, in welchen der Stoff der Handlung und ein Teil der Melodien vaterländisches Gut waren. 1832 trat P. Hartmann auch mit einer Sinfonie, G moll, hervor, die u. a. Franz Lachner sehr beifällig beurteilte*). Hierdurch angeregt und ermuntert, komponierte der junge Däne Niels Gade seine berühmte Ouvertüre »Nachklänge aus Ossian«, welcher i. J. 1843 schon seine noch heute bedeutende C moll-Sinfonie folgte. In dieser Sinfonie fanden die Kenner und die Freunde der nordischen Poesie den Geist der Frithjofsage und der Edda wieder. Sie erschien ihnen wie ein nordisches Musikepos, welches von den alten, gewaltigen Recken und ihren Kriegen und Siegen, von schlichten Jägern und Hirten und ihren naiv frohen Festen, von einer Natur, welche unter unscheinbarer Hülle intimen Reiz barg und von freundlichen Elementargeistern belebt war, erzählt. Wie der Stoff neu und poetisch, so war die Darstellung liebenswürdig. Das nordische Element drang sich nirgends äußerlich auf, technisch blieb es in einigen düsteren Balladenmelodien

N. Gade, C moll-Sinfonie.

*) A. Hamerick: Die Musik am dänischen Hofe (S. B. d. I. M. G. 1901).

und in kurzen Dialogen der Bläser versteckt. Im Stile der Komposition begegnete man dem romantischen Charakter der Zeit. Es war ein schöner menschlicher Zug in ihm, daß er der begeisterten Schilderung einen wehmütigen Ton beimischte, einen Ton, welcher der Trauer darüber Ausdruck zu geben schien, daß jene Welt, die in der Tondichtung mit ihren Göttern und Helden auflebte, in Wirklichkeit längst dahingegangen war. In diesem Sinne beginnt der erste Satz der Sinfonie mit einem klagenden Prolog: Ein melancholischer Flor liegt über der liebevollen Melodie, die wie aus der Ferne während der Einleitung durch die Instrumente zieht.



Dann aber ergreifen die Trompeten das Wort und leiten eine Szene ein, in der sich rauhe Kräfte machtvoll regen. Das Thema durch mehrfache Wiederholungen gesteigert, bildet den Hintergrund des Bildes: Der Held tritt auf mit seiner Schar: Die Gestalt ist uns aus der Einleitung bekannt; nur kräftiger und fester steht sie hier vor uns. Mit diesem einen Thema hat Gade den ganzen Satz bestritten, bald rückt er ihn in die Ferne, bald in eine düstere, bald in eine freundlichere Beleuchtung, wendet ihn hier ins

Träumerische, dort ins Heroische. Nur während der kurzen Durchführung, in welcher der $^6/_4$ Takt der Einleitung wieder einsetzt, tritt ein freundlichsinnender Nebengedanke ein:

Als zweiter Satz folgt ein Scherzo (C dur, $^6/_8$ Takt). Das Thema hat in der ersten Hälfte nur rhythmisches Leben: Melodielos, fassungslos vor freudiger Aufregung, rollt es in schnellen Achteln dahin — die zweite Hälfte bildet ein keckes Zitat aus dem Hochzeitsmarsch der »Sommernachtstraum«-Musik. Auch im Trio begegnet sich Gade mit Mendelssohn. Seinen motivischen Inhalt bildet vorwiegend eine jener schattenhaft dahinhuschenden Figuren, die Mendelssohn in den phantastischen Sätzen einbürgerte:

Der Nachsatz treibt ein anmutiges Spiel mit Motiven, die der Natur abgelauscht zu sein scheinen:



Der Kern des dritten Satzes (Andantino grazioso, F dur, $^2/_4$) ist der Gegensatz zwischen Ernst und Freundlichkeit, die Hauptperiode verkörpert ihn folgendermaßen:



Die kurzen Zwischensätze, welche die Wiederholungen dieser Hauptgruppe auseinanderhalten, haben den oben berührten klagenden Charakter und ruhen auf folgendem Motive:

Ein Triolenrhythmus, welcher zuerst in der Cellofigur auftritt und dann durchgeführt wird, wirft in die zweite Hälfte des Satzes hellere Lichter hinein.
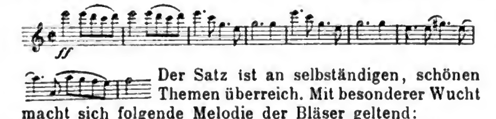
Der letzte Satz beginnt mit einem wahren Freudenalarm. Mit ausgelassenen Dissonanzen setzt das Tutti ein:

Molto Allegro.

Im breiten Behagen wiegt es sich

etc.

fast endlos, wenn die fröhliche, in den Eingangstakten auf den Anfang der Sinfonie zurückgreifende und ein Schubertsches Gesicht tragende Hauptmelodie angestimmt werden soll:



Der Satz ist an selbständigen, schönen Themen überreich. Mit besonderer Wucht macht sich folgende Melodie der Bläser geltend:
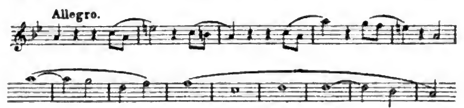


die das gesamte Streichorchester mit breit arpeggierten Akkorden wie mit mächtigem Harfenklang umrauscht. Die außerordentliche Instrumentierungskunst, welche Gade in der ganzen Sinfonie beweist, feiert hier ihre stärksten Triumphe. Wenn die Trompeten ihre fröhlichen Signale in die glänzend kräftige Szene hineinwerfen, welche um den eben skizzierten Gesang sich bildet, da steht Bürgers »Lenore« vor uns: »Und jedes Heer mit Sing und Sang — Mit Paukenschlag und Kling und Klang — Geschmückt mit grünen Reisern — Zog heim zu seinen Häusern!« Besonders sinnig empfinden wir es, daß das Heldenthema aus dem ersten Satze der Sinfonie in das Finale hineingezogen worden ist. Daß die Menge des poetischen Stoffes in diesem Schlußsatze nicht ganz bewältigt worden ist, läßt sich nicht verkennen. Auch die anderen Sätze kann man formell vollendet nicht nennen, besonders das Scherzo ist unverhältnismäßig breit. Doch aber bleibt der Sinfonie ein mächtiger Zug in der Gestaltung und in ihren nordischen Melodien und Motiven ein originelles Element von sicherer und großer Wirkung.

N. Gade, B dur-Sinfonie

Unter den übrigen Sinfonien Gades — es gibt im ganzen acht — ist die vierte (in B dur, 1851 veröffentlicht) die verbreitetste. Ihr Scherzo — es hat einen Spohrschen Zug im Hauptsatz und zwei allerliebste volksmäßige Melodien als Trios — ist der beliebteste unter den vier Sätzen. Im ersten Allegro tritt das scherzende Seitenthema:



und die schelmisch liebenswürdige Episode vor der letzten Intonation des kräftigen Hauptthema, im letzten Satze das rezitativartig, zögernd und fragend in den Violinen beginnende zweite Thema hervor:



Es sind die wirklich eigenartig gedachten Stellen der Sinfonie. Das ganze Werk ist von dem abgeklärten Geiste milder Anmut beherrscht und formell eine der reifsten Arbeiten der neueren Komposition. Gleichwohl steht sie an geschichtlicher Bedeutung hinter der weniger abgerundeten C moll-Sinfonie Gades über allen Vergleich weit zurück. Denn in der späteren Sinfonie ist Gade ein hervorragender Vasall Schumanns und Beethovens, in jener ersten aber erscheint er als die Spitze und der Führer einer neuen Epoche. Jene C moll-Sinfonie gab der höheren Instrumentalmusik Impulse von größter Bedeutung. Sie lenkte mit frischer Schärfe den Blick auf die nationalen Lieder und Tänze, und bewies, daß dieser Schatz auch für die großen Formen der Komposition nutzbar gemacht werden könne. Sie appellierte an die Heimatsliebe der Tonsetzer in allen Ländern und leitete eine Bewegung ein, die jedenfalls zu den wichtigsten Erscheinungen der

neueren Musikgeschichte zählt. War diese Bewegung im Liede, in der Klaviermusik (Field, Chopin), in der romantischen Oper Webers, Boieldieus, Aubers auch schon vorbereitet, so gebührt Gade doch das Verdienst, sie auf das wichtige Feld der Sinfonie gelenkt und da in Fluß gebracht zu haben.

Wir haben heute eine Reihe solcher auf nationalen Elementen ruhender Sinfonien und sinfonieartiger Werke, von denen einige auch im Repertoire Fuß gefaßt haben. Der dänischen Schule gehört zunächst Emil Hartmann an, dessen Es dur-Sinfonie in Stil und Stoff unmittelbar an Gade anschließt. In denselben Kreis sind auch die schon erwähnten Nordischen Suiten von A. Hamerick zu stellen, welche allerdings mit Mendelssohnschen, Wagnerschen und anderen Elementen stark getränkt erscheinen. Ein Positives besitzen sie in ihrem eigenen Klangleben, und dem Verständnis kommen ihre Überschriften entgegen. Weniger bekannt geworden sind Hamericks Sinfonien, gleichfalls fünf, wie denn überhaupt von der fleißigen dänischen Sinfoniearbeit des letzten Menschenalters nur wenig über die Landesgrenzen hinaus gedrungen ist. Die Hauptkomponisten sind: Peter Heyse, Aug. Winding, Otto Malling (jeder hat eine D moll-Sinfonie veröffentlicht, Lange-Müller (Herbst-Sinfonie, Alhambrasuite), Victor Bendix (Sinfonie »Zur Höhe«, Sommerklänge aus Südrußland, A moll-Sinfonie), Carl Glaß, Fino Henriques, Axel Schidler (Sinfonie Es, Sinfonie Napoleon Bonaparte), Ludolf Nielsen, Carl Nielsen und A. Enna (Märchen, sinfonische Bilder)*). Verhältnismäßig am meisten sind davon die A moll-Sinfonie von Victor Bendix und »die vier Temperamente« von Carl Nielsen beachtet worden.

E. Hartmann. A. Hamerick. P. Heyse. A. Winding. O. Malling. Lange-Müller. V. Bendix. C. Glaß. F. Henriques. A. Schidler. L. Nielsen. C. Nielsen. A. Enna.

Die Sinfonie von Bendix ist im Sinne Philipp Scharwenkas eine Sinfonia brevis, sie besteht nur aus drei Sätzen und schließt mit dem in rührender Resignation

V. Bendix, A moll-Sinfonie.

*) Näheres in: Walter Niemann, Die Musik Skandinaviens. 1906.

gehaltnen langsamen Satz. Das beste und erfreulichste Stück des Werks ist der zweite Satz, ein buntes Scherzo, das den Niederschlag von Landluft und Volksleben, der sich durch die ganze Sinfonie zieht, besonders reich enthält. Hier kommt auch der kräftige und kühne Teil von Bendix klar zur Geltung. Der erste Satz zeigt ihn stark im Bann Mendelssohnscher Romantik.

C. Nielsen, Vier Temperamente.

C. Nielsens »Vier Temperamente«, einer der zahlreichen dänischen Beiträge zur Programmusik, behandeln ein Thema, das schon bei den Anhängern der Gattung im 18. Jahrhundert beliebt war, weil es sich wirklich musikalisch bewältigen läßt und weil es für einen Komponisten, der über scharfe, charakteristische Erfindung verfügt, zu den leichten Aufgaben gehört. Dieser Voraussetzung wird Nielsen im ersten Satz, wo er das Wetterwendische und Jähe im Wesen des Cholerikers vorzüglich getroffen hat, vollkommen gerecht, auch das Bild des Phlegmatikers mit seinem Mangel an Beweglichkeit und seinem Behagen am Beschränkten darf auf allgemeinen Beifall Anspruch machen. Dagegen läßt die Auffassung des Melancholikers und des Sanguinkers die sichre Beobachtung und die Energie in der Wiedergabe vermissen.

Die dänische Musik hat in Männern wie Winding und Malling noch reichere Talente. Wenn von ihren Sinfonien das Auslend gar nicht erst Notiz genommen hat, so erklärt sich das daraus, daß schon bald nach den Erfolgen Gades die Nachbarnationen der Dänen den Wettbewerb um die Vertretung des nordischen Elements in der Tonkunst aufnahmen: Schweden, Norweger, Russen, Finnen. Von diesen Konkurrenten gewannen die in allen Künsten regen Norweger für längere Zeit, dank den Arbeiten Svendsens und Griegs den Vorsprung.

Jener hat die ersten Norwegischen Sinfonien geschrieben, dieser seine Heimat in der Klaviermusik, im Lied und der Orchestersuite aufs glänzendste vertreten. Die von ihnen geführte »jungskandinavische Schule« hat sich zum Teil in bewußte Opposition gegen die sanftere

Weise der Dänen gestellt, zum Teil aber beruht die Verschiedenheit beider Schulen auf den benutzten Quellen. Die dänischen Volksweisen haben vorwiegend einen ernsten und strengen Charakter; in ihrer technischen Struktur sind sie jedoch vorwiegend abendländisch. Die skandinavischen Melodien hingegen, an welche Grieg und Svendsen anknüpfen, weisen auf ein fremdes Tonsystem hin, das sich abseits des großen europäischen Kunststromes entwickelt hat. Stellt man sie, wie es die genannten Tonsetzer tun, in unser bekanntes Harmoniegebäude ein, so zwingen sie zu einer freieren Behandlung der Dissonanz, zu manchem grellen Wechsel zwischen Dur und Moll und zu Akkordfolgen, welche uns ungewohnt berühren. Sie repräsentieren eine eigentümliche Empfindungswelt, in welcher das Träumerische einen breiten Raum einnimmt. Ein starker Schatten von Melancholie liegt in der Regel auch noch über den kurzen Tanzweisen, an welchen der norwegische Tonschatz besonders reich ist. Sie bilden Idyllen, in welchen zu dem ergötzlichen Moment auch ein rührendes hinzutritt. Es liegt in der Beschränktheit der melodischen und rhythmischen Kreise, in welchen sich ihre Munterkeit bewegt. In diesem Punkte berühren sie sich mit der slavischen Volksmusik.

J. S. Svendsen, D dur-Sinfonie.
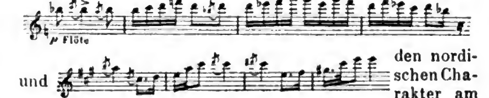
Svendsen gibt namentlich in seiner Ddur-Sinfonie bezeichnende Proben von den Formen und auch von der Seele seiner heimatlichen Volksmusik. Das Hauptthema des ersten Satzes ruht in seinem Grundmotiv auf einer kurzen skandinavischen Tanzweise:

Molto Allegro.

Das zweite Thema, eine suchende und sehnende Gestalt, bildet gegen die drängenden und heftigen Elemente dieser fröhlichen Melodie einen sehr starken Kontrast. Es besteht nicht aus einer einfachen Melodie, sondern aus einer Gruppe melodischer Sätzchen, unter denen das Motiv für die Entwickelung des Satzes die Hauptrolle übernimmt. Der

Entwurf des Satzes zeigt großes Naturtalent, besonders Geschick für Kontrastwirkungen, aber, mit Ausnahme des Kolorits, nur eine geringe Kunst. Heute ermüden uns die ewigen Wiederholungen unaufgelöster Septimen und andrer skandinavischer Eigenheiten.

Ähnlich ist es mit dem Andante der Sinfonie, obwohl es in dem Hauptthema: und in etlichen seiner Variationen Stellen von besondrer Schönheit hat. Der lebenskräftigste Satz der Sinfonie ist der dritte, ein Allegretto scherzando, einmal weil er in seinen Motiven: und Themen:



und den nordischen Charakter am entschiedensten ausprägt, dann durch die Festigkeit, mit welcher der Komponist die zahlreiche, bunte Schar der Einfälle rondomäßig zusammenhält. Damit bietet Svendsen eine unerwartete und exemplarische Probe von Formbeherrschung.

Das Finale beginnt mit einer Einleitung. Alle Themen sind nordisch. In der Durchführung überwiegt die Arbeit die Phantasie. Ein sehr schöner Moment der Inspiration ist der Eintritt des zweiten Themas. Er gebietet den Wolken, und siehe: es erscheint ein freundlicher Stern. Daß dieses zweite Thema nichts anderes ist, als die Melodie der Einleitung, nur in schnellerem Gang, hebt nur die Wirkung.

J. S. Svendsen, Bdur-Sinfonie.

Die zweite Sinfonie Svendsens (B dur) beruht auf einem tieferen Stimmungsgrunde als seine erste. In allen ihren Sätzen lauert die Schwermut, und noch im Finale wechseln die Momente des gewaltsamen Aufraffens der Kraft mit Augenblicken gänzlicher Verzagtheit. Am freiesten von trüben Anwandlungen hält sich der dritte Satz,

eine als Intermezzo bezeichnete Pastoraldichtung, die Beethovensch beginnt und dann ganz in dem nordischen neckischen nnd kindlichen Schalmeienton aufgeht. Auch der erste Satz hat eine ausgeprägt norwegische Melodie in seinem zweiten Thema, welches in diesem Satz die Rolle des guten, tröstenden, mit Heimats- und Jugendbildern zusprechenden Geistes übernimmt. Im Andante, das mauchen Brahmsschen Zug enthält, hat der freundliche Gegensatz in einem kurzen, immer repetierenden — oft bescheiden versteckten — Achtelmotiv einen rührend naiven, unschuldigen Ausdruck gefunden. In der Form reifer als die Ddur-Sinfonie, zeigt sich Svendsen in der zweiten Sinfonie doch weniger originell. Auch Schumann (im ersten Satz) und Schubert (im dritten) gehören zu den Komponisten, deren Einfluß bemerkbar wird.

Ed. Grieg, »Aus Holbergs Zeit«.

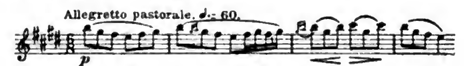
Von den Orchestersuiten Ed. Griegs darf man die ältere, »Aus Holbergs Zeit« (op. 40), kaum in die Klasse der nationalen Musik stellen. Sie hat nur in der Musette und im Rigaudon einige spärliche skandinavische Töne. Aber das Werk ist unter allen den neuen Suiten, welche den Geist des 18. Jahrhunderts heraufzubeschwören suchen, eins der liebenswürdigsten. Es wählt die kopierenden Mittel mit allzuviel Beschränkung, es entfernt sich in seiner Leidenschaftlichkeit vom Wesen der alten Kunst; aber es ersetzt das alles durch die poetische Kraft, welche die knappen Formen erfüllt.

Ed. Grieg, »Peer Gynt« I.

Zwei Suiten Griegs sind der Musik entnommen, die er für den Versuch einer Bühnenaufführung von Ibsens »Peer Gynt« geschrieben hat. Diese beiden Orchestersuiten zu Peer Gynt haben somit einen ähnlichen Ursprung wie Bizets Suiten zu l'Arlésienne; sie können sich mit ihnen auch an künstlerischer Bedeutung sehr wohl messen, sind ihnen an Stärke des Nationalklangs, an Reichtum der Empfindung und an Einfachheit sichtlich überlegen. In letzter Beziehung darf man diese Griegschen Kompositionen sogar für ein Ideal vornehmer Orchestermusik erklären. Was das nordische Kolorit

betrifft, so sind in diesem Falle die eignen starken Anlagen und Neigungen des Komponisten noch durch die Dichtung befruchtet worden. Lebt doch im Peer Gynt die ganze nordische Natur; ja: in dem mit überreicher Phantasie ausgestatteten Helden hat Ibsen dem norwegischen Volk ein Spiegelbild vorhalten wollen.

Der erste Satz der ersten Suite (op. 46) heißt Morgenstimmung und soll wohl den zweiten Aufzug des dramatischen Gedichts einleiten, in dessen erster Szene Peer mit der geraubten Ingrid bei Tagesanbruch ins Gebirge schreitet. Die Komposition hat durchaus Pastoralcharakter. Ihr Hauptthema:



wechselt lange Zeit zwischen Flöte und Oboe mit veränderter Harmonie. Die beiden Instrumente gemahnen an die Hirten des Hochgebirgs, die von Höhe zu Höhe sich musikalisch unterhalten. Mittlerweile ist die Sonne höher gestiegen, und nun kommt die Melodie in dem vollen Glanze, den das Unisono des gesamten Streichorchesters (Bässe ausgenommen) geben kann, wenn forte vorgeschrieben ist. Ein kleiner Zwischensatz, der in Cismoll einsetzt, läßt über das Cellomotiv



gewissermaßen die Lichter auf dem Morgenbilde wechseln: es dunkelt, es hellt sich wieder auf, es herrscht reges Leben am Himmel und in den Farben der sonnentrunknen Flur. Mit dem Horn, das das Pastoralthema wieder intoniert (in F dur), kehrt die ruhige Stimmung des Anfangs zurück; nur ein wenig reicher fühlt sich das Herz. Die voll dahinströmenden Kontrapunkte in Bläsern und Geigen sagen es. Knapp vor dem Schluß legt der Komponist noch eine zart muntre Episode ein. Die neuen Motive der Hörner, die Triller der Holzbläser skizzieren eine intime Szene aus dem Tierleben.

Der zweite Satz illustriert Ases Tod. Die Mutter Peer Gynts stirbt einen schönen sanften Tod: mitten im Aufbau von Luftschlössern schläft sie schnell und ruhig ein. Das deutet die Musik, die nur für Streichorchester bestimmt ist, wohl an. Der erste Teil bringt das freundlich sehnsuchtsvolle Lied



in einem crescendo, das über Fismoll nach Hmoll zurück und ins fortissimo führt. Es gibt gewissermaßen ein Bild von dem letzten Glück der Toten, die in Träumen ihre schönsten und immer kühneren Wünsche befriedigt sah. Der zweiie Teil leitet mit einer Umbildung der Liedweise



in den Ton der Trauer ein. Der kurze Satz ist eine wirklich geniale Leistung eines mit der Harmonik spielenden Meisters, und es läßt sich nicht ahnen und nicht beschreiben, wieviel Tiefes Grieg den ersten drei Noten des Lieds abgewonnen hat.

Der dritte Satz, »Anitras Tanz« betitelt, bringt uns nach Marokko, wo Peer Gynt in der Oase, im Zelte eines Araberhäuptlings weilt, dessen Tochter Anitra mit andren Mädchen den für den Propheten gehaltnen Fremdling durch Tänze und Spiele zu ehren und zu erheitern sucht. Die knapp gehaltne und wieder nur für Streichorchester komponierte Nummer hat einen Hauptsatz über das Thema



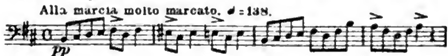
das nach einigen Takten Akkord gebender Einleitung in der ersten Violine zierlich trippelnd und mit bestrickend anmutiger Bewegung einsetzt. Die Melodie geht schon am

Schluß der ersten Periode in ein verwirrendes Figurenspiel über, und diesem Abschnitt folgt der zweite Teil mit



Mit diesen schmachtenden Motiven wechseln prickelnde pizzicato-Stellen. Dann kommt der Hauptsatz wieder, aber mit gesteigerten Reizen. Seine Melodie wird zum Kanon zwischen erster Violine und Bratsche. So gibt der Komponist ein Bild von den immer stärker wirkenden Künsten der raffinierten Beduinentochter, an die ja im Drama Peer Gynt sein Herz ernstlich verliert, um Hohn und Spott zu ernten.

Der vierte Satz, mit dem Titel »In der Halle des Bergkönigs«, ist eine Variationenreihe über das Thema:



Es kommt zuerst ganz leise in den Kontrabässen, geht von ihnen an die Fagotte, wechselt in veränderter Tonart längre Zeit zwischen beiden Instrumenten; dann beteiligen sich die Violinen und lösen sich mit den obern Holzbläsern ab. Der Tanz wird lauter, schneller und gibt das Bild eines Behagens, das bis zum Fanatismus anwächst. Die Variationen entwickeln sich mit einem Minimum von Kunst; es sind nur Wiederholungen. Aber gerade dieses Einerlei erhöht die Wirkung der Dynamik, die Beharrlichkeit rückt wie leibhaftig auf uns los, und schließlich ist der Eindruck elementar und beängstigend. Grade mit dieser Art von Kunst haben die Skandinavier und Slaven ein frappantes neues Element in unsre europäische Musik eingeführt und ihren Vorrat an Naturalismus gewichtig, vielleicht auch gefährlich vermehrt. Grieg kann hier, wie auch bei seinen norwegischen Tänzen fürs Klavier für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, ein interessantes, nicht gewöhnliches Thema gewählt zu haben und mit den Wiederholungen nicht übers Maß gegangen zu sein. Mit genialem Takt hört er zur rechten Zeit auf.

Ed. Grieg, »Peer Gynt« II.

Die zweite Suite Griegs zu Peer Gynt (op. 55) bringt als ersten Satz eine Komposition, die überschrieben ist »Der Brautraub«. Peer Gynt hat als der Tollkopf, der er ist, als er das Elternhaus verlassen, aus dem ersten Dorf, in das er kam, bei einer Bauernhochzeit die Braut geraubt und ins Gebirge entführt. Die Musik zeigt uns nun das Entsetzen, die Wut der Hochzeitsgesellschaft, als sie bemerken, daß Ingrid verschwunden ist, in einigen Takten wilden Allegros. Dann rufen sie wohl nach ihr; aber nur dumpfe Horntöne, Laute unempfindlicher Natur kommen zurück. Ein Andante doloroso führt uns darauf zu der Geraubten, die eine lange Klage singt. In den tiefen Saiten der Violinen gespielt, haben diese Klagemelodien ein außerordentlich individuelles Gepräge, sie lassen an ein stolzes Gesicht denken, und zugleich sind sie in einzelnen Wendungen sehr rührend.

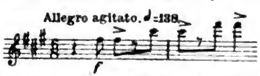
Der zweite Satz, Arabischer Tanz überschrieben, führt uns noch einmal in die Szene, zu der in der ersten Suite Anitras Tanz gehörte. Während sich aber in diesem die Häuptlingstochter allein in den Künsten der Koketterie erging, haben wir hier eine ganze Mädchenschar vor uns und zwar mit ausgeprägten Rassenzügen, die sich namentlich in den Rhythmen der Musik äußern. Der Anfang des Themas vom Hauptsatz gibt davon mit den Schlußnoten eine kleine Probe:

Allegretto vivace. ♩.= 138.

Zur Melodie gehört in diesem Falle notwendig der schrille Klang des Piccolo, um den anmutigen Teil des Bildes auch mit dem abstoßenden zu vervollständigen. Mischcharakter ist dem ganzen Satze eigen: den weichen Tönen treten fortwährend wilde auf den Fuß. Sehr schön zeichnet der Mittelsatz, den das Streichorchester allein spielt (nur Triangel kommt noch dazu), wie aus dem Kreis der Mädchen eine Schöne heraustritt und mit Tönen des Gemüts, mit Geberden der Innigkeit den Helden lockt.

Diese Szene wird auf einen Augenblick durch den Chor unterstützt, der sich in zierlichen und reizenden Balletweisen bewegt.

Um den dritten Satz zu verstehen, muß man das Ibsen'sche Gedicht kennen. Die Überschrift der Nummer: »Peer Gynts Heimkehr«, erklärt nicht den Charakter der Musik. Heimkehr gilt gewöhnlich für ein freudiges Ereignis; Peer Gynt wird aber hier schlimmer empfangen als der verlorne Sohn: mit einer düster erregten, mit einer tobenden Musik. Ibsen läßt seinen Helden als Schiffbrüchigen heimkehren, und Grieg malt den Seesturm, dem das Fahrzeug an der heimischen Küste zum Opfer fällt. Der Komposition liegt darnach ein ganz ähnliches Programm zu Grunde, wie R. Wagners Ouvertüre zum »Fliegenden Holländer«. Mit ihm begegnet sich Grieg auch thematisch, namentlich der Quintenfall in seinem Hauptmotiv bildet eine für jeden bemerkbare Ähnlichkeit:



Das kommt daher, weil der Gehöreindruck des durch die Segel und Taue pfeifenden Sturmes für alle Musiker nahezu derselbe ist. Das ist ein Klang der unten ansetzt und springend sich nach oben immer mehr zuspitzt. Dann grollt und wühlt es an einer andren Schiffsseite wieder, scheinbar ruhiger:



So spielen die Elemente lange mit dem armen Fahrzeug ihr grausames Spiel. Dann wird die Lage verschlimmert. Das Wetter heult in langen Zügen, in bösartigem Zischen:



Diese greuliche Figur klingt in allen Registern; nach den Flöten durchläuft sie die Kontrabässe. Erst dann und

wann auf eines Viertels Pause absetzend, nimmt sie sich im weiteren Verlaufe gar keine Zeit mehr, wütet ärger und ärger; schließlich saust sie in ganzen chromatischen Chören einher. Einige starke (*fff*) Akkorde, Takte lang ausgehalten, bedeuten die Katastrophe, den Untergang des Schiffes. Noch eine Zeitlang setzt sich das Toben fort, dann wird es schwächer und schwächer. Stille tritt ein, und nachdem die Schilderung beendet ist, fügt der Komponist als Dichter eine kurze, aber ergreifende Klage hinzu, die den Holzbläsern gegeben ist. Was Realistik und Naturtreue betrifft, wird man den Satz unter den neueren musikalischen Gemälden vom Meer mit den Arbeiten Gilsons und Debussys zusammen eine hervorragende Stelle einräumen müssen.

Der vierte Satz der Suite heißt »Solvejgs Lied«. Solvejg ist die Jugendgeliebte des Landfahrers — [als alter, verkommener Mann trifft er sie nun wieder. Das Lied, das sie ihm singt, hat ausgeprägt norwegischen Charakter in den Schlüssen des Mollsatzes und ist sehr ernst. Soll es doch nach des Dichters Ansicht symbolisch den Tod bedeuten. Mit dem Hauptsatz (in A moll) wechselt ein Nebensatz (A dur) von freundlich anmutigem Charakter, an Jugend und an Tanz erinnernd. Die Komposition hat auch als Lied für eine Stimme mit Klavierbegleitung weite Verbreitung gefunden.

Ed. Grieg, »Sigurd Jörsalfar«.
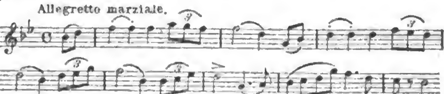
Die nächste Veröffentlichung Griegs, sein Opus 56 enthält drei Stücke: Vorspiel, Intermezzo, Huldigungsmarsch aus einer Komposition zu Björnsons Schauspiel: Sigurd Jörsalfar. Das Vorspiel und das Intermezzo sind beide sehr kurz und einfach. Jenes, das noch den Nebentitel hat: »In der Königshalle«, ruht im Hauptsatz auf einem Motiv

Allegretto simplice. (♩ = 84.)

dessen humoristischer Charakter noch dadurch wesentlich verstärkt wird, daß an seinem Schluß die Bässe wie verlegen und versehentlich ins Leere nachschlagen. Mit dem Eintritt der Violinen nimmt der Satz aber einen sehr glänzenden, ungefähr den Charakter eines Hoffestes

an. Die Mitte der Nummer füllt ein Dialog zwischen Flöte und Oboe, dann zwischen Klarinette und Fagott, in dem mit elegischen, sinnigen Gedanken kunstvoll gespielt wird. Das Intermezzo gibt Einblick in eine edle Seele zu kritischer Stunde. Es besteht aus einem Andante, das nachdenklich über ernste Motive brütet, und einem düster aufgeregten Allegro, in dem der Schrecken haust. In veränderter Form kehrt nach ihm das Andante wieder.

Der Huldigungsmarsch setzt gleich ungewöhnlich und ähnlich wie Mendelssohns »Hochzeitsmarsch« alarmierend ein: die Trompeten holen fröhlich und munter das Orchester herbei, und dies fällt mit einer Dissonanz ein, die sich natürlich gleich auflöst, aber doch einen Augenblick das festlich gestimmte Gemüt in Verwirrung bringt. Als Hauptthema seines Marsches gibt Grieg folgende Weise



die zuerst von einem Quartett von Cellis gebracht und dann mit manchen überraschenden Wendungen entwickelt wird. Außerordentlich belebend ist der Eintritt des Zwischensatzes. War die Musik bis dahin kräftig, so springen jetzt ganz plötzlich die Bässe wie Riesen auf und führen eine Weile das Orchester, das gleich darauf von den Trompeten und Hörnern in einen außerordentlich fröhlichen und volkstümlichen Alarm gebracht wird. Die Stelle wirkt wie der Anblick einer unwillkürlich in Jubel ausbrechenden Menge. Und als nun das Hauptthema wieder aufgenommen wird, hat Grieg noch eine Überraschung: Es setzt als Maestoso mit verlängerten Rhythmen ein, ähnlich wie Dvořak zuweilen seine Motive in Vergrößerung bringt. Das Trio hat bei aller Einfachheit der Melodien durch die Harmonie viel Tiefe, so daß der Marsch als Ganzes als eine der gehaltvollsten neueren Arbeiten seiner Gattung angesehen werden muß.

Eine vierte, eine »lyrische Suite« Griegs ist wenig bekannt geworden.

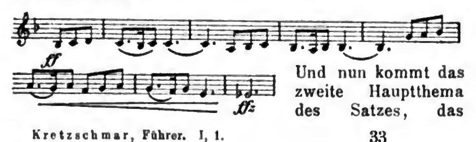
Von den jüngeren Mitarbeitern Griegs hat am meisten Christian Sinding die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, zunächst mit einer Dmoll-Sinfonie (op. 21), die an einigen der ersten deutschen Konzerte zur Aufführung gelangt ist. Der vorher namentlich durch ein Quintett für Klavier- und Streichinstrumente, auch durch Konzerte für Klavier und Violine bekannt gewordene Komponist legte mit dieser Sinfonie seine verhältnismäßig reifste und selbständigste Arbeit vor. Immerhin steht sie noch allzustark unter dem Einfluß R. Wagners und beruht mehr auf Kombination als auf Inspiration. Ihren stärksten individuellen Zug hat sie in dem dramatischen Ton des Vortrags; namentlich wenn es gilt, im Lauf eines Satzes ein neues Bild einzuführen, wird sie schwunghaft und setzt in ungeduldige Spannung. In der Anlage der Sinfonie zeigt sich ein ernster künstlerischer Charakter: die Sätze stehen sichtlich und auch äußerlich erkennbar im Zusammenhang. Die Grundidee des Ganzen ist, ungefähr in einem Tonbild zu zeigen, wie eine gesunde, selbstbewußte Natur den Lebenskampf führt und gewinnt.

Chr. Sinding, Dmoll-Sinfonie.

Der erste Satz schildert Kampf. Sein Hauptthema, dessen Vordersatz folgendermaßen lautet:



spricht reckenhaften Trotz aus. Ihm folgt ein Abschnitt der Sammlung. Die Streichinstrumente bringen im großen Unisono das frohgemut und kraftvoll ergänzende Zwischenthema



Und nun kommt das zweite Hauptthema des Satzes, das

schon in seinem Anfang: das Gefühl und die Gewißheit glücklicher Zukunft ausdrückt. Diese Stimmung wird längere Zeit festgehalten, sie schäumt, als die Geigen sich des Themas bemächtigt haben, brausend auf; aber wie im Schrecken über das Übermaß bricht der Jubel plötzlich (auf *b-d-f-gis*) ab, und bald sind wir in der Durchführung. An ihrem Anfang bringt Sinding seine beiden Hauptthemen zugleich, das erste in den Violinen, das zweite in den Bläsern; beide leise. Dann gewinnt die Kampfesstimmung die Oberhand, schließlich arbeitet sie fast nur noch mit Rhythmus. Eine Stelle, an der alle Instrumente auf dem Ton *f* pochen und verschnaufen, bezeichnet die Umkehr, bald beginnt die Reprise. In ihr zeichnet sich der Eintritt des zweiten Themas, das jetzt in D dur steht, merkbar aus: atemlos erwartet, klingt es geheimnisvoll dahin. Mit dieser Wendung ist der Endeindruck des Satzes bestimmt: er spricht Siegesgewißheit aus. Sie zu betonen, führt der Komponist in einem Schlußanhang noch einen neuen Gedanken ein, der sich von dem Anfang aus in einer jener stattlichen Steigerungen ergeht, die wir bei Sinding häufig treffen. Endgültig geschlossen wird mit dem Zwischenthema, also mit dem Ausdruck der inneren Kraft und des Selbstvertrauens.

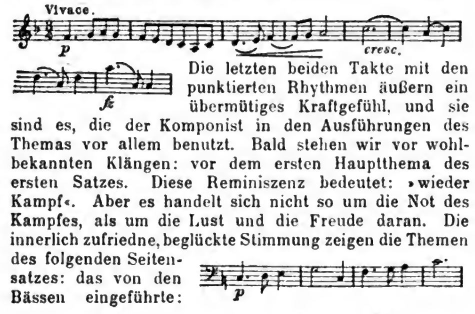
Der zweite Satz (Andante, $^3/_4$, G moll) ist der Ruhe, dem Frieden, dem behaglichen Träumen gewidmet. Er bereitet mit: *a)* Andante. und *b)* ein Thema

pp dolce

vor, das einer Volksweise gleicht und wohl eine patrio-

tische Tendenz hat. Die Darstellung hält lange Zeit an diesem Gedanken fest. Sie gibt ihm im Laufe der Entwicklung einen glühenden Ausdruck, einmal auch einen seltsamen. Es handelt sich um die Stelle, wo nach einer langen Reihe von Sequenzen über das von den ersten zwei Takten gebildete Glied, der verminderte Septimenakkord (*cis-e-g-b*) dem Ausbruch der Freude und Begeisterung ein plötzliches Ende macht. Da blasen zunächst die beiden Fagotte sehr gefühlvoll allein. Und dann folgt ein Abschnitt, in dem, nur von der Pauke und den Kontrabässen begleitet, die Tuba und zwar *pp* das Thema vorträgt. Die Stelle hat etwas mystisch Groteskes. Mit Zuhilfenahme eines weitren nordischen Motivs stürmisch fröhlicher Natur: schließt das Tonbild als Szene der Freude. Ganz am Ende wird es aber plötzlich stille, und wir hören nochmals, wie verschleiert, jenen übergreifenden, in die Zukunft, in die Ferne hinausweisenden Gedanken, den zuerst das Horn als Thema b) brachte.

Der dritte Satz (Vivace, 3/4, F dur) setzt nach acht Takten Akkordeinleitung so ein:

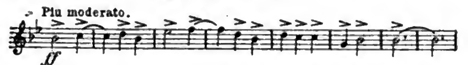


Die letzten beiden Takte mit den punktierten Rhythmen äußern ein übermütiges Kraftgefühl, und sie sind es, die der Komponist in den Ausführungen des Themas vor allem benutzt. Bald stehen wir vor wohlbekannten Klängen: vor dem ersten Hauptthema des ersten Satzes. Diese Reminiszenz bedeutet: »wieder Kampf«. Aber es handelt sich nicht so um die Not des Kampfes, als um die Lust und die Freude daran. Die innerlich zufriedne, beglückte Stimmung zeigen die Themen des folgenden Seitensatzes: das von den Bässen eingeführte:

das die Hörner mit: beantworten, und die erst von den Holzbläsern etwas ungeschickt und eigensinnig probierte, bald von den Hörnern in Ordnung gebrachte Weise:



Mit letztrer entwirft Sinding eine längre Reihe kleiner Bildchen: vom Sonntag und züchtigen ländlichen Freuden die einen, von dem ausgelassnen Treiben und der lauten Lust der männlichen Jugend die andren. Dann wird der Hauptsatz noch einmal vorübergeführt. Die Komposition hat also die einfache Anlage, die wir schon vom Haydnschen Menuett her kennen; nur sind die Formen etwas vergrößert. Auch das nach der Wiederholung des Hauptsatzes übliche Trio kommt an der erwarteten Stelle und zwar als derb launige Volksmelodie:



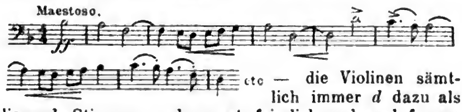
die sich besser lesen würde, wenn sie im $^2/_4$ Takt notiert wäre. Nach einer Weile hat sie sich mit folgender, von den Trompeten eingeführten Melodie:



in den Platz zu teilen. Nach dem Trio wird der ganze erste Teil, wie gebräuchlich, wiederholt. In dieser Wiederholung hat Sinding eine Episode mit erst zögernder, dann in verblüffenden Läufen hinstürmender Musik eingelegt, um den Eintritt des zweiten Seitenthemas glänzend zu gestalten. Es erscheint dadurch als die Krone des Ganzen; mit ihm geht auch der Satz schnell zu Ende, zuletzt noch über eine ungewöhnlich drollige Fagottstelle geführt. Mit

dieser Betonung der nordischen Tanzweise kommt der dritte Satz in nähere geistige Berührung mit dem vorhergehenden. Auch hier wird ein Bekenntnis zu Volk und Vaterland ausgesprochen.

Der letzte Satz (Maestoso, 4/4, D moll) beginnt mit dem Thema in den Bässen:



— die Violinen sämtlich immer *d* dazu als liegende Stimme — sehr ernst, feierlich und auch fromm gestimmt, wie jemandem zu Mute ist, der vor einer wichtigen Entscheidung steht. Nachdem das Thema — vor der Wiederholung ist ein kurzer Abschnitt eingelegt, der gespannte, verlegne Erwartung ausspricht — das zweite Mal verklungen ist, künden heftige Geigenfiguren etwas Besondres an: Es läßt sich der Ton des Wunderbaren, Außerordentlichen vernehmen —, leisestes Triolenrauschen auf einem Orgelpunkt —, und darüber setzt wieder eine Volksweise, eine Art Wanderlied ein:



Es erregt große Freude und wirkt gewaltig belebend, wie gleich darauf der Chor bekundet: *f* etc

Doch wird erst noch einmal in eine gehaltene, ruhige, dankbare Stimmung eingelenkt, ihr ist das zweite Thema gewidmet:



Die bald darauf folgende Durchführung wirft sogar einen Rückblick wie aus der Erinnerung, aus der Ferne

auf zurückliegende trübe Stunden. Mit stechenden Dissonanzen setzt das erste Thema ein. Der Rhythmus vom ersten Takt und ein Motiv aus dem des zweiten Themas Endteil dieses Themas übernehmen es aber aufzuhellen, sie ziehen vorübergehend auch das Wanderlied mit in ihre Kreise und bringen es bald zu einer glänzenden Wendung nach D dur. Dieser Durteil beginnt mit einem Hymnus, der an das zweite Thema des Satzes anknüpft und dann zum ersten Thema übergeht, das nun die dunkle Farbe ablegt. In der sogenannten Reprise wird besonders lange beim zweiten Thema verweilt, das eine der interessantesten Bildungen in der Sinfonie bedeutet. Melodisch sehr einfach, erhält es seinen zwischen Glück und Leid schillernden interessanten Charakter durch Harmonie und Kontrapunkte. Hier nun im Schlußteil seines Finale zieht es der Komponist ganz in freudige Sphären, ihm nach am letzten Ende das Hauptthema, das aus dem Munde der sämtlichen Blechinstrumente Heimkehr in Jubel und Triumph meldet.

Chr. Sinding, Zweite Sinfonie.

Sindings zweite Sinfonie (op. 83), die in D dur steht und nur drei Sätze hat, ist ein vorwiegend freundlich gestimmtes Werk, das die Phantasie in pastorale Kreise und in einfaches Volksleben hineinführt und die Erinnerung an schöne Reisetage und fröhliche oder sinnige Erlebnisse der Jugendzeit weckt. Sie hat viele Momente wohligen, stillen Träumens und andere, wo die Gefühle in hohen Wogen gehen, aber keine Stürme und Konflikte und kaum Gegensätze. Der bedeutendste Satz ist der erste; klanglich wird er durch die zahlreichen Stellen eigen, an denen, wie aus der Tiefe des Bewußtseins heraus die Bässe allein sprechen oder den Chor der Instrumente führen. In der Erfindung tritt in ihm der Einfluß Wagners hervor, in den anderen Sätzen kommt mehr, aber doch nur bescheiden, das nordische Element zur Geltung.

Chr. Sinding, Episodes chevaleresques.

Zwischen beiden Sinfonien liegt eine F dur-Suite (op. 35) des Komponisten, die, dem Titel »Episodes chevaleresques« nach, ins Programmgebiet gehört. Es sind

vier Szenen aus dem Ritterleben, von denen die der besonderen Überschrift bare erste ungefähr einen Auszug der Mannen mit teils lustig flatternden, teils fest und stolz einherschreitenden Marschmotiven schildert, die etwas breit und mit allzu Wagnerischen Steigerungen etwickelt werden. Der zweite Satz, Andante funèbre, beginnt mit einem trüb erhabenen, schmerzvoll akzentuirten Thema in B moll, dem der tröstende Gegensatz in Des dur folgt. Seine freundlichen Weisen, von den Hörnern in kanonischen Nachahmungen eingeführt, sind der Glanzpunkt der ganzen Komposition. Der dritte Satz, ein in gedämpfter Fröhlichkeit und erfreulich knapp gehaltenes Allegretto, das der Form des dreiteiligen Liedes folgt, beschränkt sich im Hauptteil auf ein kurzes, viertaktiges Thema, das wiederholt und variiert wird. Der Mittelteil wirkt dadurch eigen, daß die Melodie, so wie es auch in der zweiten Sinfonie wiederholt geschieht, lediglich von den Bässen gespielt und nur spärlich begleitet wird. Das Finale ist nach Idee uud Ausführung der glücklichste Satz der Suite. Es entwickelt aus höchst einfachem und knappem thematischen Material eine naiver Freude volle Heimkehrstimmung, klingt mit dem dominierenden Hornton prächtig warm und erfreut in der Arbeit durch die energischen ostinato-Bäße.

F. Cowen, Skandinavische Sinfonie.

Auch der Engländer F. Cowen hat vor dreißig Jahren eine »Skandinavische Sinfonie« veröffentlicht, welche von der Mehrzahl der deutschen Konzertinstitute mit Beifall aufgeführt worden ist. Diese Sinfonie gehört jedenfalls unter die bedeutendsten Instrumentalkompositionen, welche seit Jahrzehnten jenseits des Kanals entstanden sind. Wäre der erste Satz, dessen melancholisches Hauptthema



schließlich zum Quälgeist wird, etwas reicher an Ideen, und der letzte ein total anderer, so würde diese Sinfonie unter die hervorragendsten neueren Nummern ihrer

Gattung einzureihen sein. Die einfachen Ideen des Andante mit dem Titel »Sommernacht am Fjord«, in welchen ein (im Nebensaal zu versteckendes) Hornqartett die Träumerei der Violinen mit derben Tanzweisen unterbricht, die ganz wie aus der Ferne herüberklingen, haben die Poesie uud den Effekt für sich. Ebenso ist das Scherzo in anderer Art wirksam und frappant: ein freundliches Gespensterstück, in welchem der flüchtige, schattenhafte Charakter mit einer genialen Konsequenz durchgeführt wird. Die Geigen hinter Sordinen mit einem eiligen Motive huschend

Allegro molto.

der Mittelsatz ein Nebel aus zitternden Rhythmen und mysteriösen Modulationen, in den die Bläser nichts als Akkordnoten hineintropfen: das Ganze getrieben vom hellen Klang des Triangel. Es ist seit »Fee Mab« von Berlioz in dieser Art von Phantastik vielleicht kein so runder und gelungener Satz komponiert worden!

O. Harcklou. I. Selmer. Iven-Holter. Ole Olsen. Sigurd Lie. G. Schjelderups.

In Norwegen selbst haben sich die Aussichten für eine einheimische Sinfoniearbeit von allgemeiner Bedeutung mittlerweile nicht verbessert. Das Land hat nur in Christiania und Bergen vollwertige Orchester und besitzt keine große Musikschule, es wird dem Nachwuchs infolgedessen schwer, sich gründlich zu bilden. Das zeigt sich dann auch an den Leistungen der fleißigen Mitarbeiter, die in O. Harcklou, I. Selmer, Iven-Holter, Ole Olsen, Sigurd Lie an die Seite Sindings getreten sind. Nur eine Weihnachtssuite G. Schjelderups hat außerhalb der Heimat Beachtung gefunden.

In der Zeit, die für die Heimat Griegs den Anfang eines Niedergangs bedeutet, ist der musikalische Stern des skandinavischen Bruderstammes, des Schwedischen, dagegen gestiegen. Schweden, das sich in der älteren Zeit damit begnügte, einen vorgeschobenen, namentlich auf Stockholm und Upsala gestützten Vorposten deutscher Musik zu bilden, besitzt eine Volksmusik, die, in der Grammatik weniger eigen als die norwegische, vor dieser den Ursprung aus einer höheren Kulturstufe

und einem entwickelteren Seelenleben voraus hat. Ihre schönen, durch das Hinabspringen des Leittones und durch rhythmische Lebendigkeit gestempelten, in der Stimmung meistens etwas umflorten Melodien haben aus dem Munde der Jenny Lind ganz Europa entzückt, sind aber, wie neuerdings wieder von Ambr. Thomas für den Hamlet, auch schon im 18. Jahrhundert für die Oper und bald auch für die Instrumentalmusik benutzt worden. Die ersten schwedischen Sinfonien wurden noch zur Zeit der Wasa von Jos. Kraus und Per Frigel geschrieben*), anhaltender hat sich Schweden aber an der sinfonischen Arbeit erst auf den Weckruf Gades hin beteiligt und zwar mit Werken von Fr. Lindblad, dem ausgezeichneten Liederkomponisten, von Franz Berwald, Alb. Rubenson, Ludwig Normann, denen Aug. Södermann mit Schauspielmusiken sekundierte. Aus dieser Gruppe ragt am höchsten Franz Berwald hervor und unter seinen drei Sinfonien wieder die unter dem Titel »Sinfonie singulière« 1845 komponierte Cdur-Sinfonie, von der jüngst erst ein stattlicher Partiturdruck veröffentlicht worden ist. Das Werk darf der nationalen Gruppe zugewiesen werden, nicht bloß weil darin Volksweisen verwendet sind, sondern weil es Berwald darüber hinaus verstanden hat, nordischem Wesen technischen Ausdruck zu geben, am wirksamsten durch die Harmoniebehandlung. Darüber gibt die klarste Auskunft das Hauptthema des Finale:

J. Kraus. **P. Frigel.** **F. Lindblad.** **F. Berwald.** **A. Rubenson.** **L. Normann.** **A. Södermann.** **Franz Berwald,** **Sinfonie singulière.**



Das Esdur des zweiten Taktes ist in der Zeit, wo die Sinfonie entstand, ein Unikum, und auch die Rhythmik des Sätzchens ist eigen. Noch schärfer spricht der kräftige Wikingergeist, den Berwald verkörpert, aus den liegenden Stimmen des ersten Satzes, die in der Regel achttaktige Perioden lang zu der Harmonie der anderen

*) Walter Niemann a. a. O.

Instrumente die schneidigsten, trotzigsten Dissonanzen bilden, gleich mit c zu h und mit anderen unvorbereiteten Sekunden einsetzen und erst mit der letzten Note sich in eine rasche Konsonanz auflösen. Schon durch diese Harmonieführung ist die Sinfonie Berwalds singulière, absonderlich, wie der ironische und bittere Titel sagt, sie ists aber noch mehr im ganzen. Um das zu erkennen, muß man an die gleichzeitigen Sinfonien Mendelssohns und Schumanns denken, ihnen und anderen Deutschen gegenüber erscheint der Schwede unfreundlich und arm, gleicht einem musikalischen Segantini; in bewußten und deutlichsten Gegensatz stellt er sich aber zu Niels Gade. Gegen ihn eröffnet die Sinfonie singulière die nordische Opposition, die dann Grieg und die jüngeren Norweger organisiert und weiter geführt haben, der Kern ist der gleiche: Herauskehrung der rauheren Seiten, Kultus von Kraft und Zähigkeit.

Diese Tendenz kennzeichnet besonders den ersten Satz (Allegro fuocoso, C dur, C), der in dem Widerstand gegen zarte Regungen an Beethovens C moll-Sinfonie erinnert, in seiner Ausfahrtsstimmung aber ersichtlich den Wettkampf mit Gade aufnimmt. Gleich am Anfang wird hier die Selbständigkeit der Gestaltung klar, die Berwald auszeichnet: an Stelle eines fertigen und ausgebildeten Hauptthemas bringt er das kurze, auf Franz Schubert hinweisende Moitv

pp

und rückt es abschnittweise von den Bässen aus über Geigen und Holzbläser die Oktave hinauf und ins forte. Die Monotonie des Verfahrens wird durch dissonant gebundene Harmonien umgangen. Auch das Gegenthema:

p D — G — D — G — D — H — E — A

ist sehr bescheiden. Mit diesen beiden Ideen wird der ganze erste Satz bestritten; unter den Hilfsmotiven, die in den Entwicklungsprozeß eingreifen, tritt die Triolenfigur:

als treibendes Element, als Sieges-
Mozarts Jupiterthema: ruf hervor.
Diesem geringen Material gewinnt aber Berwald mannigfaltige Bilder ab und spannt mit ihm, dank der Konsequenz und Logik seiner oft harten Periodenbildung und dank der Klarheit, mit der das Endziel der großen Satzgruppen hervortritt, bis ans Ende. Auch dieses ist originell: statt einer langen Reprise nur die 24 Takte der Einleitung, eine Generalpause und als Schluß ein freudiger Tumult von fünf Vierteln! Den zweiten und dritten Satz hat Berwald zusammengezogen. Ein Adagio (G dur, $^2/_4$), mehr suchend als singend, beginnt und gibt sich lange Zeit ganz Haydnisch, setzt sich aber dann in dem logisch so strengen Sequenzenstil, der für Berwald charakteristisch ist, auf einer träumerischen Melodie fest. Unvermutet fahren in diese die ersten Violinen mit kurzen Figuren des Ungestüms hinein und erzwingen, daß der Satz schon nach etlichen vierzig Takten abgebrochen wird. Die Pauke reagiert darauf mit einem entrüsteten *fff*-Schlag, der aber nicht verhindert, daß ganz plötzlich das Scherzo (G dur, $^6/_8$) eintritt. Es ist von fröhlichem, anmutigem Treiben erfüllt und reich an kleinen Künsten der Nachahmung. Der Hauptscherz ist, daß in seinen heimlichen Ton wiederholt harte, kurze Schläge oder rauhe Akkorde hereinfahren. Sie sucht Berwald niemals von weit her: ein breiter C dur-Dreiklang, der ohne Umstände ein D dur-Motiv bei Seite schiebt, genügt. Am Ende kehrt das Adagio, aber nur mit der erwähnten träumerischen Melodie wieder. Sie ist ein Zitat aus dem schwedischen Liedschatz und repräsentiert die Heimatsliebe. Darum kehrt sie auch im Finale (Presto, C moll ₵) wieder, neben ihr lassen sich noch weitere volkstümliche Anklänge hören und zwar als die Stimmen der Hoffnung und des guten Endes in dem an Kämpfen, ja an Schrecken reichen Satz. Das Schlußwort hat die schöne Hymne: *ff*

Von den neueren schwedischen Komponisten ist der

I. Hellström. A. Hägg. A. Hallén. W. Petersen-Berger. H. Alfvén. Tor Aulin.

bedeutendste Künstlerkopf, Wilhelm Stenhammer, leider der Sinfonie ferngeblieben; die bekanntesten Vertreter der Gattung sind: Ivar Hellström, A. Hägg, Andr. Hallén, W. Petersen-Berger, Hugo Alfvén, und zu ihnen kommt noch als Suitenkomponist der namhafte Geiger Tor Aulin. Er und Alfvén sind auch ins Ausland gedrungen, Alfvén namentlich mit seiner zweiten Sinfonie, Tor Aulin mit der Programmsuite »Meister Olof«.

Hugo Alfvén, Zweite Sinfonie.

Die Sinfonie Alfvéns zeigt sich schon äußerlich dadurch ungewöhnlich, daß sie in D dur beginnt und in D moll schließt, also den bekannten Weg per aspera ad astra umkehrt. Die glückliche Stimmung, die der erste Satz mit seinem lange gesuchten Hauptthema



ausdrückt und die durch das bedeutungsvoll in fremder Tonart eingeführte Gefolge des zweiten Themas:



noch verstärkt wird, erleidet allerdings schon hier mannigfache Anfechtungen, eine außerordentlich aufregende, namentlich in der Mitte der Durchführung, wo eine vom Hauptthema ausgehende Steigerung plötzlich im *ff* auf dem Septimenakkord abbricht und nach einer Generalpause die Pauke ganz allein den Rhythmus leise wieder aufnimmt. Da folgen ihr zwar die Streicher, aber, wie verwirrt, in ganz fremder Harmonie. Die Stelle wirkt geisterhaft wie ein Mene Tekel und macht den Hörer auf das gefaßt, was die folgenden Sätze bringen. Schon die ersten Takte des zweiten Satzes, des Andante, machen die schlimme Ahnung zur Gewißheit. Im Rhythmus des Allegretto von Beethovens Siebenter und gefaßten Tons tragen die Bässe eine Klage vor, aber schon nach wenigen Worten wird sie erregt und sofort von einem lauten, schneidenden Wehruf der Bläser abgeschnitten, der gedämpft und gebrochen immer wieder ansetzt. Der Satz

bleibt so, wie er begonnen, ein Kampf nach Fassung. Seine rührendsten Stellen sind die, wo an die Themen des ersten Satzes erinnert wird, sie kehren bis zum Schlusse wieder, ohne das Entsetzen zu bannen. Ebensowenig greift eine als zweites Thema angeschlagene Choralweise durch.

Für den dritten Satz (Allegro) hat Alfvén das Entsetzensmotiv, das am Anfang des zweiten die Bläser ausstießen, wörtlich beibehalten, nur kommt es im raschsten Tempo. Ähnlich ist der ganze Satz eine erregte Variante des zweiten, und die ganze Sinfonie hat das Ziel, verschiedene Phasen eines großen Seelenschmerzes zu schildern. Charaktervoll bleibt der Komponist diesem Programm auch im Schlußsatz treu. Dieser hat die Form einer durch ein Preludio eingeleiteten großen Fuge. Das Preludio wirft mit einem Nebenthema aus dem ersten Satz einen Blick auf die Zeit vergangenen Glücks, die Fuge, die zuerst energisches Aufraffen versucht, endet mit altliturgischen Trauermelodien, gibt also dem Werke einen religiösen Abschluß. Die Sinfonie erweist sich in ihrem Ernst und mit der vollendeten Tüchtigkeit der Arbeit als eine der bedeutendsten Leistungen unserer Zeit und macht trotz allem Verzicht auf nationale Besonderheiten dem musikalischen Genius Schwedens die größte Ehre.

Tor Aulin, Meister Olof.

Aulins Suite Meister Olof hält ihre fünf Sätze (1. Der Reformator, 2. Sein Weib und Kind, 3. In der Stadtkirche, 4. Am Totenbette der Mutter, 5. Das Fest am Nordpol) in der Weise von Griegs Musik zu Peer Gynt grundsätzlich knapp, und benutzt reichlich heimatliche Lieder und Marschweisen ohne merkliche Zutaten eigener Kunst. Nur die Tendenz, in Harmonie und Rhythmus das Primitive hervorzukehren, ist deutlich bemerkbar. Dabei kokettiert der Komponist ein wenig mit Quintenparallelen, die ja in der neuen Orchestermusik allgemein als erlaubt zu gelten scheinen, doch aber nicht ohne alle Rücksichten auf das europäische Ohr. Im übrigen beschränkt sich das persönliche Ver-

dienst Aulins darauf, daß alles sehr gut klingt; als Kolorist hat er allerliebste Einfälle. Ein sehr wirksamer ist die Pizzicatobegleitung des Streichorchesters im zweiten Satze.

Als letztes Glied und als Filiale der Skandinavischen Schule hat sich, von schwedischer Kultur befruchtet, in neuester Zeit eine finnländische Sinfonikergruppe gebildet. Sie entwickelte sich von der Universitätsstadt Helsingfors und von Abo, den einzigen eigentlichen Musikstädten des Seenlandes aus unter Führung von F. Facius, M. Wegelius, R. Kajanus im letzten Drittel des nenzehnten Jahrhunderts; die internationale Aufmerksamkeit auf sie gelenkt zu haben, ist das Werk von Jean Sibelius. Seine sinfonischen Dichtungen, an ihrer Spitze »der Schwan von Tuonela«, schlugen aus ziemlich den gleichen Gründen ähnlich ein, wie zwei Menschenalter vorher die Ossian-Ouvertüre und die erste Sinfonie N. Gades. Eine grenzenlose Melancholie bildet ihr nationales, ein ebenso plastischer, als freier Stil ihr persönliches Signalement. Nur die dreisätzige Karelia-Suite (Op. 17) entbehrt diesen Familienzug; sie könnte im ersten Satz, dem Intermezzo, von Dvořak, im Menuett von Brahms sein, erst der Schlußsatz (Marcia) stellt uns im Trio eine besondre künstlerische Individualität vor. Dieses Trio besteht nämlich lediglich aus acht, mit Ausnahme der Instrumentierung wörtlich übereinstimmenden Wiederholungen derselben vier melodiösen Takte. Eine solche regelwidrige Monotonie wagt nur ein Komponist, der mit dem Volk verwachsen ist und ganz genau seine Art und seinen Geschmack kennt. Im übrigen aber schreibt Sibelius hier ganz nach allgemeinem, gutem Suitenbrauch und hält sich dabei ausgezeichnet knapp und kurz. Noch mehr als im Stil, weicht aber die Karelia-Suite von den sie umgebenden sinfonischen Dichtungen im Inhalt ab. Dieser stützt sich auf ganz ähnliche volkstümliche Sangweisen, wie sie in verschiednen Sammlungen vorliegen, sie sind aber sämtlich freundlichen Charakters, so liebenswürdig und reizend, daß sie allein den großen Erfolg der bescheidnen Komposition erklären.

F. Facius. M. Wegelius. R. Kajanus.

Jean Sibelius, Karelia-Suite.

J. Sibelius, Erste Sinfonie.

Die erste Sinfonie (E moll) des Komponisten, die 1899 gedruckt worden ist, teilt mit der Karelia-Suite die klassische Klarheit und Einfachheit der Themen und Motive, aber in ihrer vorwiegend ernsten und trüben Gedankenrichtung steht sie auf der Seite von früheren sinfonischen Dichtungen. Insbesondre scheint sie ein Werk nationaler Richtung und die am tiefsten in der Heimat wurzelnde Sinfonie von Sibelius, sie scheint eine patriotische Betrachtung in Tönen zu sein. Eröffnet wird ihr erster Satz an Stelle der üblichen langsamen Einleitung mit einem Klarinettensolo, das guten Muts beginnt, am Ende aber in einen klagenden Ton fällt. Das darauf einsetzende Allegro (6/4, G dur) nimmt in größern Dimensionen einen ähnlichen Verlauf: Der in seinem Hauptthema:

etc.

ausgesprochenen Kraft und Entschlossenheit bleibt der Triumph versagt. Die Achtelrhythmen, mit denen der erste Abschnitt jenes Themas schließt, der zweite beginnt, gehören zu den Elementarwendungen finnischer Musik, sie sind ähnliche Symptome stark cholerischen Wesens, wie sie auch bei Italienern und Negern vorkommen, die gehäuften Wiederholungen desselben Motivs sind dem naiven Kulturstand des Naturvolks entsprungen. Wir sind also mit diesem Eingang sofort in eine bestimmte ethnologische Sphäre versetzt, in die der Verlauf der Komposition dann immer tiefer hineinführt. Die Volksseele, von der Sibelius im ersten Satze seiner E moll-Sinfonie ein Bild gibt, neigt zu jähem und erschreckendem Aufbrausen, ihre Musik ersetzt eingehende Ausführungen gern durch kurze in zwei und drei Akkorden explodierende Naturlaute, an andern Stellen brütet sie endlos dahin, dem Jammer wehrt sie und läßt ihn mehr ahnen als wirklich hören, sie zeigt eine Mischung von Wildheit und Selbstbeherrschung, die uns staunen macht, aber auch ergreift und nachhaltig fesselt. Sie zwingt aber auch,

die Kraft und den Geist zu bewundern, mit denen der Komponist seiner schwierigen und der sinfonischen Form fremden Aufgaben Herr geworden ist. Namentlich der zweite Satz der Sinfonie bietet da wahre Musterbeispiele für die Gabe, mit einfachen und doch kühnen Mitteln der Darstellung den Schein der Natürlichkeit zu geben. Es handelt sich in ihm darum, aus einer augenscheinlich wieder auf musikalische Volksquellen aufgebauten Wehmut in eine erregte Stimmung überzugehen. Das erreicht er ohne weiteres dadurch, daß er den Vierviertelkt des Hauptthemas plötzlich von den Bässen im Rhythmus von drei Halben begleiten läßt. Damit ist die Unruhe in den Satz eingezogen und unvermerklich gerät alles ins Schwanken. Ebenso meisterhaft führt Sibelius in diesem Andante aus dem Stimmungsbild hinüber in ein anheimelndes Stück Naturmalerei. In dem Augenblick — es ist nach der vom Fagott begonnenen Bläserstelle —, wo der Gesang einen leidenschaftlichen Charakter annehmen will, bricht er ab und lenkt die Aufmerksamkeit mit bloßen, bewegten Rhythmen und hohen Klängen erst der Bläser, dann der Geiger wie auf eine plötzliche Erscheinung in der Außenwelt. Es schillert, als ob die Sonne aufgehen wollte, und nicht lange dauerts, da hören wir in Flöten, Oboen und Klarinetten die Vögel singen. Ganz köstlich wird dann dieses Bildchen aus Wald und Flur in das Seelengemälde, das den Hauptinhalt des Satzes bildet, mit hineingewoben. Als es gilt, sich von ihm zu trennen, da äußert sich der Schmerz wieder einmal in einem kurzen, oft wiederholten Aufschrei, in dem wieder die ganze finnische Energie zum Vorschein kommt. Das Scherzo hat von der an dieser Stelle üblichen Lustigkeit nur die Rhythmen, im Charakter bleibt es dissonanzenreich und hart. Nur der langsame, an die Stelle des Trios tretende Mittelsatz, der von dem C dur des Hauptsatzes sich weit weg, nach E dur flüchtet, hat den weichen Ton der Sehnsucht. Ausnahmsweise gibt in ihm Sibelius einmal Auskunft über seinen Studiengang und zeigt uns in Robert Schumann

einen seiner Lieblingsmeister. Das Finale greift zu Beginn auf die Melodie der Soloklarinette zurück, mit welcher der erste Satz der Sinfonie eingeleitet wurde. Dann entfesselt es die Leidenschaftlichkeit des Mißmutes, die jener erste Satz ahnen ließ, in vollen Schleusen und lenkt zum Schluß in einen breiten, großen Hymnus der Wehmut ein.

J. Sibelius, Zweite und dritte Sinfonie

Dieser seiner ersten und wohl bedeutendsten Sinfonie hat Sibelius noch drei weitere folgen lassen. Die zweite, eine 1902 vollendete D dur-Sinfonie und die nur aus drei Sätzen bestehende dritte (C dur, Op. 52) sind, wenn man in jener die unheimlichen Mittelsätze ausnimmt, wesentlich freundlicher als die erste, in der dritten steigert sich der hellere Grundton sogar zu ganz drolligen Scherzen. Gleich ihr Anfang gibt davon mit dem Baßeinsatz:

Allegro moderato.

einen hübschen Begriff und zeigt zugleich, wie der Komponist in der thematischen Erfindung nach wie vor seiner Heimat treu geblieben ist. Überall noch die Melodien mit Halbschluß und in dem so viel besagenden Frageton. Im allgemeinen jedoch ist der Stil des Komponisten in den neuen Sinfonien bedeutend komplizierter geworden. Er schreibt häufig rezitativisch, neigt zu Unterbrechungen und zu grammatischen Kontrasten, etwa in der Art, daß vier thematischen Takten, vier Takte bloßen Akkords folgen, namentlich aber ist der Verbrauch von Dissonanzen so auffallend gewachsen, daß die Komponistenpartei, welche in diesem Punkte das wesentliche Element der Moderne erblickt, mit gewissem Rechte auf den Vertreter der finnländischen Sinfonie Beschlag legen darf. Selbstverständlich hat mit dieser äußren Verwandelung auch eine Änderung in der Richtung der Phantasie stattgefunden. In seiner vierten und augenblicklich letzten Sinfonie (A moll, Op. 63) ist Sibelius von den Impressionisten kaum noch zu unterscheiden. Er berührt sich in ihrem ersten Satz ganz direkt und wohl auch stofflich mit den Meeresskizzen Debussys, auch die fast Zolaische

J. Sibelius, Vierte Sinfonie.

Umständlichkeit des Einleitens, Vorbereitens und Sammelns teilt er mit ihm. Es liegt in der Natur seines neuen Systems, daß Sibelius von der artistischen Seite her interessanter geworden ist; man findet da Vorausnahmen, die den Harmonielehrer entrüsten können, aber jedenfalls beschäftigen, 6 Seiten lange liegende Stimmen, die sich erst im letzten Takt des Satzes auflösen, andre Stellen, wo ein kleines Ostinato-Motiv sechsunddreißigmal wiederkehrt, wo auf einem C dur-Akkord sechzehn Takte lang nur G und C wiederholt werden, man findet Figuren, in denen Streicher und Bläser von demselben a aus in die Höhe stürmen und, oben ankommen, die einen d, die andren des ergreifen usw. Aber man findet auch wertvolle Malereien vom Glockenklang und andre Produkte feiner Naturbeobachtung, und vor allem findet man noch gute und charaktervolle Themen. Ein solches ist das an der Spitze des Schlußsatzes dieser A moll-Sinfonie stehende, das eine frohe Stimmung mit einem ganz eignen Stich ins Übermütige ausdrückt. Diese Tatsache berechtigt zu der Hoffnung, daß mit der Zeit der alte Sibelius wieder reicher zu Worte kommt!

Järnefelt. Mielk.

Die andern Vertreter der finnländischen Schule, an ihrer Spitze Järnefelt und Mielk, sind mit Sinfonien noch nicht über die Heimat hinausgedrungen.

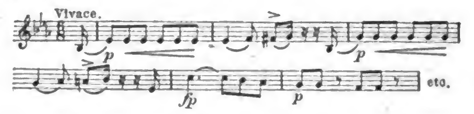
Das Böhmerland hat vom achtzehnten Jahrhundert ab dank in erster Linie seinem Adel, der das vom kaiserlichen Hofe gegebne Beispiel der Musikliebe und Musikpflege mit Eifer, Opferfreudigkeit und Geschick aufnahm, die Tonkunst aller Staaten mit so zahlreichen und vorzüglichen ausübenden Kräften versorgt, das man — es war wohl Burney, der das tat — von Böhmen als dem Konservatorium Europas sprechen konnte. Merkwürdiger Weise steht aber der Anteil, den das schöne Land an der Komposition nahm, quantitativ und qualitativ hinter der Bedeutung sehr zurück, die es als Bezugsquelle von Instrumentalisten aller Art, von den einfachen hausierenden Spielbanden über die Kapellmitglieder hinauf bis zu

den großen Virtuosen gehabt hat. Insonderheit kommt die böhmische Komposition in der Sinfonie und den ihr verwandten Formen nur wenig in Betracht. Mit F. Benda, L. Kozeluch, Mysliweczek, Reicha, V. Mascheck sind die Namen erschöpft, die auf diesem Gebiete in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts außerhalb ihrer Heimat bekannt geworden sind; zu ihnen kommt noch der bereits erwähnte D. Zelenka als Meister in der Orchestersuite, neben ihm A. Tuma und Fr. Dussek als Konzertkomponisten. In einem längren Abstand folgt dann W. J. Tomaschek mit einer Es dur-Sinfonie, die in ganz Deutschland fast ein Jahrzehnt lang gespielt und mit großer Achtung beurteilt wurde. Sie hat im dritten Satze, der, für jene Zeit noch außergewöhnlich, als Scherzo betitelt ist, eine durch einen ausgesprochnen Hang zum Trübsinn ungewöhnliche Nummer und zeigt einige tiefe Regungen in der Einleitung des ersten Satzes. Im allgemeinen waltet aber in ihr nur ein kleiner Geist, der von fremden Tischen, insbesondre von den Mozartschen Opern genährt wird. Die Arbeit zeigt Vorliebe für die kleinen Künste der Kontrapunktik, wie denn Tomaschek als eine Größe in der strengen Form und auf Grund seiner Kirchenkompositionen, namentlich des Requiems, mit Recht betrachtet wurde*). Das schließt jedoch ein großes auf Ungeübtheit beruhendes Ungeschick im Orchesterstil nicht aus. Fast unablässig schnörkelt die erste Violine in schematischen Figuren dahin, während die andren Instrumente in träger Ruhe so lange daliegen, bis sie zu einer Nachahmungsparade befohlen werden. Was uns jedoch am meisten an dieser Sinfonie interessiert, ist ihr Verhältnis zu böhmischer Nationalmusik. Tomaschek hat Lieder aus der Königinhofer Handschrift komponiert, läßt also Liebe für die Stammeskunst seiner Heimat erwarten. Doch bietet seine Sinfonie hierin nichts als eine Vermutung, nämlich die: daß das erste Thema des Finale aus alter

F. Benda. L. Kozeluch. Mysliweczek. Reicha. V. Mascheck. D. Zelenka. A. Tuma. Fr. Dussek. Tomaschek, Es dur-Sinfonie.

*) Rudolph Freiherr Procházka: Arpeggien 1897, S. 66.

böhmischer Volksmusik stammen könnte. Wir teilen es hier mit:
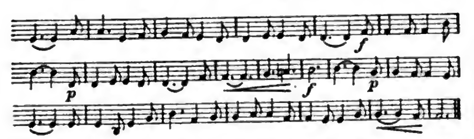


und überlassen es Berufenen, den Sachverhalt festzustellen. Gesetzt: es ist slavisch, so würde doch in der Tomaschekschen Sinfonie das nationale Element einen immer noch weit geringeren Anteil haben, als sich in der Suite Zelenkas ergab.

Auf Tomaschek folgt als der nächste böhmische Sinfoniekomponist von Bedeutung Joh. Wenzel Kalliwoda. Er ist bereits in einer andren Gruppe behandelt worden und kann unter die Vertreter einer spezifisch böhmischen Musik nicht gerechnet werden, da er nur nebenbei Volksmelodien anklingen läßt.

J. F. Kittl, Jagdsinfonie.

Anders verhält es sich mit einem Schüler Tomascheks, mit Joh. Friedrich Kittl, der vom Anfang der vierziger Jahre ab auch mit mehreren Sinfonien hervortrat, unter denen die »Jagdsinfonie« besonders verbreitet war. Es ist ein Beitrag zur Programmusik; die vier Sätze heißen: 1. »Aufruf und Beginn der Jagd«, 2. »Jagdruhe« (Andante), 3. »Gelage« (Scherzo), 4. »Beschluß der Jagd«. Als Jagdmusik weicht die Sinfonie von allem früheren Brauch, wie er in der Zeit von Stamitz, Haydn und Méhul und weiter zurück sich feststellen läßt, dadurch ab, daß sie nicht in D dur, sondern in Es dur steht. Auch das ist ungewöhnlich, daß sie nicht bloß Hörnersignale und Fanfaren, sondern im ersten Satz ein ganzes Jagdlied gibt. Es eröffnet die Sinfonie in der Form eines Hornquartetts und hat folgende Melodie





die ihren Taktgruppen nach wohl slavischer Abkunft sein könnte. Jedenfalls ist die ganze Sinfonie mit — gleichviel ob originaler oder nachgebildeter — Volksmusik durchtränkt wie keine andre seit Haydn. Überall klingen uns die kurz angebundnen, heitren und frischen Weisen entgegen, die der böhmischen Musik eigen sind. Auf ihnen beruht der lebendige, temperamentvolle Charakter der Sinfonie, die mit Ausnahme einiger äußerlichen Übergänge von Gruppe zu Gruppe im ersten Satz sehr sicher und auch eigen gestaltet ist. Namentlich im Kleinverkehr innerhalb der Perioden bewegt sich der Komponist flott, rasch und reich an feinen Wendungen und zeigt ein ungewöhnliches Talent. Mendelssohn nahm die Widmung der Sinfonie an, Spohr lobte sie, Schumann hob sie unter den Neuerscheinungen des Winters 1840 nachdrücklich hervor*), R. Wagner schätzte den Komponisten hoch genug, um ihm ein eignes Operngedicht (»Die Franzosen vor Nizza«) zu überlassen. Um Kittls Sinfonie aber in ihrer nationalen Bedeutung, in ihrer Ideenrichtung voll zu würdigen, war, als sie entstand, die Zeit noch nicht gekommen. Weder bei Deutschen noch bei Böhmen selbst. Denn diese hatten sich bisher, wenn sie Sinfonien schrieben, um ihre Volksmusik doch nur sehr wenig gekümmert, und auch Kittl wird den Weg seiner »Jagdsinfonie« mehr zufällig und instinktiv eingeschlagen haben. Erst als nach den achtundvierziger Wirren die nationaltschechischen Bestrebungen auf sozialem, politischem und literarischem Gebiet mit verstärktem Eifer aufgenommen wurden, begannen allmählich auch die böhmischen Tonsetzer über die Eigentüm-

*) Neue Zeitschrift für Musik, 1840, S. 139.

lichkeit ihrer Volksmusik und über ihren Zusammenhang mit dem Wesen und der Begabung des Stammes klar zu werden. Heute ist in dem Neuhussitentum, daß sich in Böhmen gesammelt und zum Sturm bereitgestellt hat, die musikalische Gruppe eine der von Glück, natürlicher Kraft und Talent begünstigsten, einflußreichsten, wohl auch der Überhebung und der Verblendung am stärksten zugeneigten. Ihr Vater war Fr. Smetana, ein Künstler, dessen seelischer Reichtum, dessen klare, einfache Gestaltungskraft nationaler Stützen und Hilfen gar nicht bedurft hätten. Sein E moll-Quartett bezeugt das. Smetana hat in seiner Jugend eine Sinfonie nach Beethovenschem und mehrere sinfonische Dichtungen nach Liszts Muster geschrieben, dann aber seine volle Kraft auf die Komposition von zahlreichen Opern gelenkt, die alle keinen Zweifel darüber lassen, daß die heimische Volksmusik mit dem Herzen dieses Tonsetzers verwachsen war. Erst als sich der Weg ins Weite für diese Bühnenwerke vorläufig als verhauen erwiesen hatte, als Taubheit Smetana zwang, dem Taktstock für immer zu entsagen, wendete er sich wieder der Instrumentalkomposition zu. »Um sich die Mittel zur Konsultierung berühmter ausländischer Spezialisten zu verschaffen« — sagt Wellek*) — gab Smetana ein Konzert am 4. April 1875, in dessen Programm zwei »Sinfonien«: — »Vyschrad« und »Ultava« hervorragten. Das sind die ersten beiden Stücke eines Zyklus von sechs sinfonischen Dichtungen, die dem für die Schönheit und den Charakter der heimischen Volksweisen empfänglichen, schlicht gestaltenden Künstler und dem für die Vergangenheit, für die Geschichte und die Natur seines Geburtslandes begeisterten Patrioten gleich viel Ehre machen. Denn es war Smetana bei seinem Zyklus nicht bloß um eine erfreuende, heimisch anklingende, Phantasie und Gemüt bewegende Komposition zu tun, sondern es sollte ein musikalisches Epos, eine monumentale Verherrlichung von Böhmens größten Helden und Zeiten, ein Kranz schwärme-

F. Smetana.

*) Bronislaw Wellek: Friedrich Smetana. 1895.

rischer und inniger Gesänge zum Preis von Land und Leuten werden. Von diesem Gesichtspunkt aus wählte er den Gesamttitel Mà Vlast, d. i. Mein Vaterland, und den Inhalt der einzelnen Stücke. Der Form nach sind diese Stücke einsätzige Kompositionen. Smetana hat sie als sinfonische Dichtungen bezeichnet, obwohl sie sich mit der Natur dieser von Liszt eingeführten Gattung nur teilweise begegnen. Sie sind viel einfacher angelegt. Sie hier in den Verband von Sinfonie und Suite mit einzureihen veranlaßt und berechtigt der Umstand, daß sie ein zusammenhängendes, durch gemeinsame Themen verbundenes Ganzes bilden. Die ersten vier sind 1874 und 1875 entstanden, die beiden letzten erst drei und vier Jahre später hinzugefügt, alle zusammen erst nach der Wiener Theater- und Musikausstellung weiter bekannt geworden. Wohl mit Recht ist dieser Zyklus als Smetanas Hauptwerk bezeichnet worden. Man darf bei diesem Urteil die vaterländischen Absichten des Komponisten ganz beiseite lassen und sich auf den musikalischen Wert beschränken. Da bleiben allerdings, wie überall, die von Polka, Marsch und heimischen Tanzweisen abgeleiteten Abschnitte die anheimelndsten, vom stärksten, mächtigsten innern Strom getragnen. Aber Smetanas Talent wird hier doch auch in seinem weiten Umfang offenbar und zeigt sich in dem weiten Bereich von der Schilderung des heimlichen Naturlebens, phantastisch luftigen Elfentreibens bis zum Ausdruck der feierlichsten Stimmungen und großer, Welt bewegender Ideen sicher und ergiebig. Freilich bleibt darum zwischen ihm und Mozart immer noch derselbe Abstand wie zwischen Dvořak und Beethoven. Der neuste Biograph des böhmischen Tonsetzers hätte sich dieses Vergleichs besser enthalten, schon deshalb, weil unsre Zeit weder eines Haydn, noch eines Mozarts, noch eines Beethovens fähig ist.

F. Smetana, »Mà Vlast«.

Bei der Komposition seiner Tongemälde hat sich Smetana in die Rolle eines Rhapsoden alter Zeit hineingedacht, der seinen Zuhörern von großen geschichtlichen Begebenheiten erzählt und sie dazwischen hinein vor liebliche

Idyllen führt. Zu der ersten Klasse gehören I. Vysehrad, III. Sarka, V. Tabor und VI. Blanik; zur zweiten: II. Ultava (Moldau) und IV. Zčeských luhův a hájův, d. i. Aus Böhmens Hain und Flur.

Zu dem Zyklus gibt es kurze Programme von V. Zelený, die deshalb beachtet werden müssen, weil sie (nach Wellek) Smetana selbst beglaubigt hat. Danach ist der Inhalt des ersten Stückes: »Vysehrad« folgender:

F. Smetana, Vysehrad.

Der Dichter hört beim Anblick des Vysehrader Felsens im Geiste die Klänge der Leier des sagenhaften Sängers Lumir. Vor seinen Blicken erhebt sich der Vysehrad im Glanze seiner glorreichen Vergangenheit wieder. Auf dieser Hochburg, wo der Thron der Herzöge und Könige aus dem Geschlechte der Přemysliden stand, versammelte sich die Ritterschar zu Ding- und Heerfahrt. Die Feste dröhnte in ihren Gründen vom Tritt der einziehenden Krieger und ihrem Triumphgesang. Bald sieht der Dichter aber den Untergang der alten Glorie. Wilde Kämpfe wüten und die herrlichen Hallen des Königssitzes zerfallen in Schutt und Trümmer. Auch diese gewaltigen Stürme verstummen, der Vysehrad steht öde und verlassen da, ein Bild vergangnen Ruhms. Aus seinen Ruinen hallt klagend das Echo des längst verstummten Saitenspiels Lumirs nach.

Nach dieser Angabe haben wir in der Komposition drei Hauptteile zu erwarten, die nacheinander den Glanz der Burg, den Kampf, der um sie geführt wird, und ihr Ende, ihren Verfall schildern. Sie finden wir auch in der Musik und bemerken dabei sofort, daß Smetana seine Schilderung durch Einfügung begleitender und bereichernder Züge sehr wirksam zu beleben weiß. Zu jenen drei Teilen tritt noch anhangsweise ein vierter, in dem aus den Augen des heutigen Geschlechts noch einmal ein Rückblick auf die vorgetragnen Begebenheiten geworfen wird. Dabei tritt naturgemäß die Zeit des Glanzes wieder hervor und die Perioden des Unglücks bleiben im Dunklen. Die etwas künstliche Vermittelung der Schilderungen durch den altböhmischen Orpheus, den Sänger Lumir, hat Smetana wahrscheinlich nur der Harfeneffekte wegen ins Programm genommen. Bei den spätern Stücken des Zyklus

fällt sie weg. Hier in Vysehrad gibt sie Gelegenheit zu einem romantischen, stimmungsvollen Eingang: Von Harfen vorgetragen hören wir den wichtigsten Melodiekern des Satzes
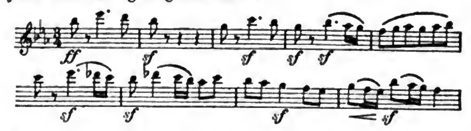


den Smetana in verschiedener Weise zu Perioden weiterbildet. Die erste Harfe rauscht in die Pausen des schrittweise langsam aufsteigenden, sich aufbauenden Themas Arpeggien hinein. Bei Harfenklängen denkt jedermann gern an den König David, an den blinden Homer und an die von Klopstock geschilderten Barden. Sie führen die Phantasie unwillkürlich in alte Zeiten, und der Balladengeist des Themas tut das Weitere, sie da festzuhalten. Nachdem die Melodie, die von vornherein schon elegisch gestimmt ist und auf verschwundne Herrlichkeiten hinweisen kann, zweimal durch die Bläser gezogen ist, spielt die Musik ganz kurz auf Rittertum an mit

pp

wozu die Trompete noch ein ausdrückliches Heersignal beisteuert, und fügt diesem neuen aus der laterna magica gesehnen Bildchen gleich ein weitres, sofort breiter ausgeführtes Motiv zu, das in seiner Zusammensetzung aus einfachen Dreiklangsnoten einen gewissen Hinweis auf Wassermusik bietet. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß Smetana mit diesem Motiv zunächst auf die Wellen der Moldau hat hindeuten wollen, die noch heute den Prager Stadtteil bespülen, der an der Stelle entstanden ist, wo ehemals die stolze böhmische Fürstenburg lag. Doch hat sich der Begriff des Stroms, den diese Töne zuerst trugen, unwillkürlich zu dem des Landes und der Landeskraft erweitert. So kommt es, daß Smetana, wenn die Melodie des Vysehrad im begeisterten Ton erklingt, in der Regel den größten Schwung der Stimmung in Bildungen überleitet, die aus diesem Wassermotiv hergenommen sind. Bald kommen wir an eine solche Stelle. Nachdem das bisher beschriebne Material aufgestellt ist, bringen die

Streichinstrumente den Gesang vom Vysehrad in B dur. Am Schluß dieser Periode fängt es an zu fluten, und nun nimmt das volle Orchester im glänzendsten Klang die Melodie in der Haupttonart durch. Die Melodie klingt jetzt vollständig folgendermaßen:



Trompeten und Hörner schmettern darein — das im vierten Takt zuerst neu eintretende, durch das Sechzehntelpaar bemerkbare Motiv drängt sich hervor und teilt sich mit dem Wassermotiv in eine Fortsetzung, die bis zu Lauten höchsten, trunkenen Jubels führt. Als er abbricht, hören wir still wie mahnend die Klänge vom Vysehrad und von der Moldau, die eine lange Strecke immer leiser miteinander wechseln. Und als die Wellen kaum noch sich bewegen — da setzt der zweite Teil ein: die Schilderung der bösen Zeit, der Zeit der Kriege und Kämpfe.

Das Mittel, um diesen Kampf um Vysehrad zu schildern, nimmt Smetana aus dem ersten Teil seines Gemäldes, indem er das Burgmotiv in der geistreichen Weise Liszts folgendermaßen umbildet:



Diese verzerrten Rhythmen genügen schon allein, den häßlichen Streit zu malen; den wachsenden Kampfeseifer bezeichnen lange Figuren, in denen das Streichorchester sich verworren windet, um einstimmig, atemlos und wuchtig nach der Höhe zu stürzen. Dann beginnt ein kontrapunktisches Spiel, das den Fortgang des Kampfes sehr gut veranschaulicht. Das aus dem Burgmotiv ab-

geleitete — soeben angegebene — Streitmotiv wird in Engführungen vorübergeführt, an denen alle Stimmen so teilnehmen, daß wir Viertel auf Viertel schneidige Akzente hören, so als ob Streich auf Streich herniedersauste. Die steigende Kampfeshitze malen Streicherfiguren wie oder es treten wieder die chromatisch verworrenen Unisono-Gänge dazwischen, die sich dem Streitmotiv gleich beim ersten Erscheinen anschlossen:



An einem Höhepunkt dieser Schilderung erscheint das Burgmotiv in folgender Form: Das sind die frohlockenden Verteidiger: der Angriff scheint abgeschlagen. Da stürmen — und wie der Anfang des Themas zu schließen erlaubt — vom Moldautale her frische Scharen an:



Wie das langsamere Tempo zeigt, wird der Sturm jetzt besonnener, kräftiger, wuchtiger geführt. Die Folge hören wir in:



Das ist das Burgmotiv in die Form einer leisen Klage, einer Warnung gebracht. Es ist die Stimme des ahnenden, erschreckten Hausgeistes. Sie spricht zuweilen sehr dringlich, aus offener Gefahr heraus; aber in der Hauptsache so freundlich bittend, daß man aus ihr das Lied des Herolds, der den Frieden verkündet, hören könnte, wenn nicht die kriegerischen Signale der Trompete uns überzeugten, daß der Kampf fortgeht. So treten denn auch

die neuen Scharen, die sich unter dem Moldaumotiv gesammelt haben, bald zum letzten Sturm an. Kurz darauf erscheint das Verteidigermotiv wie in größter Not, in kurzen Wiederholungen, die an Hilfe- und Angstgeschrei gemahnen. Daran knüpft sich ein Zürückgreifen auf den Anfang des Allegros! Die Motive des Streits und der Verwirrung tauchen in potenzierter Bedeutung auf und im selbigen Augenblick fällt die Entscheidung. Der Klagegesang, den wir vorhin nur wie eine leise, vereinzelte Stimme hörten, kommt (beim Più mosso, C dur) *fff* vom ganzen Orchester. Wir sind damit in den dritten Teil des Stücks eingetreten. Er wird zu einer leidenschaftlichen, heißen Siegeshymne. Aber an ihr Ende reihen sich die Sturmmotive noch einmal; sie haben jetzt den Charakter von Verwünschungen, klingen äußerst heftig und stechend und führen zu einer in breiten Noten und auf Tremolos aufbauenden Klage. Das bedeutet den Fall von Vysehrad, und damit schließt der dritte Teil. Mit Più lento setzt der Anhang ein. Er zeigt in leisen Tonfarben wie »in der Ferne längst vergangner Zeiten« und wesentlich verkürzt die Bilder, die eben lebendig an uns vorübergezogen sind. Zunächst knüpft er an den Klagehymnus an, dessen Motive er zwischen Dur und Moll wechseln und schillern läßt, dann führt er das Burgmotiv in der ernst elegischen Fassung vor, in der es die Komposition eröffnete. Sehr schön fügt nun der Komponist diesen ruhigen Betrachtungen noch einige Zeilen aus glühendem Herzen hinzu. Die Musik wallt auf in langen Triolengängen und nimmt noch einmal in Schwung und Begeisterung die Burgmelodie auf. So freut sich das neue Geschlecht der herrlichen Vergangenheit seines Volkes und hofft. Darauf wird es still. Leise rauschen wieder die Wellen der Moldau, wie im Traum klingt nochmals Rittermusik und Burgmotiv an, und die Harfe breitet einen Schleier über alle die Szenen aus Vergangenheit und Gegenwart.

Wie diese Untersuchung ergibt, ist die ganze Komposition nicht bloß sehr klar, sondern auch poetisch reich

entworfen und durchgeführt. In ihrem musikalischen Wesen spiegelt sich neben dem Einfluß des Volksliedes, den der Klagesang am deutlichsten zeigt, am stärksten der von Beethoven wieder.
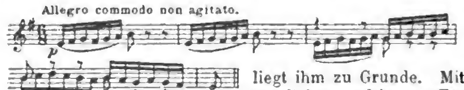
F. Smetana, Ultava.

Das zweite Stück des Zyklus, »Ultava« betitelt, ist vor allen den anderen am frühesten und weitesten bekannt geworden, obwohl es viel weniger Geist enthält als z. B. »Vysehrad«. Es verdankt diesen Vorzug seinem heiter romantischen Charakter und der leicht verständlichen Form, in der es seinen Inhalt entrollt. Dieser besteht aus einer Reihe von Bildern, die einfach aneinander gereiht sind; nur einzelne sind durch ein gemeinsames musikalisches Motiv verbunden, eine munter dahingleitende Sechzehntelfigur, die das Spiel der Wellen in ähnlicher Weise, wie das schon seit Jahrhunderten geschehen ist, veranschaulichen will. Denn der Gegenstand des Programms dieser zweiten sinfonischen Dichtung, die »Ultava«, ist die Moldau, der Hauptstrom des böhmischen Landes.

»Zwei Quellen — sagt die von der Verlagshandlung veröffentlichte Inhaltsangabe — entspringen im Schatten des Böhmerwaldes; die eine warm und sprudelnd, die andere kühl und ruhig. Die lustig in dem Gestein dahinrauschenden Wellen vereinigen sich und erglänzen in den Strahlen der Morgensonne. Der schnell dahineilende Waldbach wird zum Flusse Ultava, welcher, immer weiter durch Böhmens Gaue dahinfließend, zu einem gewaltigen Strom anwächst; er fließt durch dichte Waldungen, in denen das fröhliche Treiben einer Jagd immer näher hörbar wird und das Waldhorn erschallt, er fließt durch wiesenreiche Triften und Niederungen, wo unter lustigen Klängen ein Hochzeitsfest mit Gesang und Tanz gefeiert wird. In der Nacht belustigen sich die Wald- und Wassernymphen beim Mondscheine auf den glänzenden Wellen, in denen sich die vielen Burgfesten und Schlösser als Zeugen vergangener Herrlichkeit des Rittertums und des geschwundenen Kriegsruhms vergangener Zeiten abspiegeln. In den Johannisstromschnellen braust der Strom, durch die Katarakte sich durchwindend, und bahnt sich mit Gewalt, mit schäumenden Wellen den Weg durch die
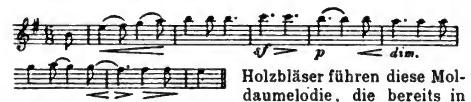
Felsenspalte in das breite Flußbett, in welchem er mit majestätischer Ruhe gegen Prag weiter dahinfließt, bewillkommt vom altehrwürdigen Vysehrad, worauf er in weiter Ferne den Augen des Dichters entschwindet.«

In diesem Programm ist zu dem, was der Komponist wirklich bietet, einiges hinzugedichtet. Smetana hat in der Partitur selbst über seine Absichten knappe Auskunft gegeben: sobald ein neues Tonbildchen eintritt, wird es durch eine Überschrift vorgestellt. Der erste Abschnitt heißt darnach »der erste Strom«, damit ist gemeint: der Anfang des Stromes. Folgendes Thema

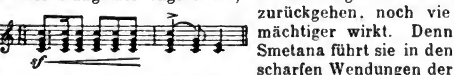


liegt ihm zu Grunde. Mit spärlichen und kurzen Tönen der Harfe und der Violine begleitet, tragen es zuerst die beiden Flöten vor, denen sich von dem Trugschluß auf Cdur ab die Klarinetten gesellen. Ob diese beiden Instrumente wirklich auf die Zweiheit der Moldauquellen, die in dem angeführten Programm betont wird, Bezug haben sollen, kann bezweifelt werden. Die Tonfarben der beiden Holzbläser scheiden sich doch nicht wie warm und kalt; außerdem hat der Komponist ersichtlich an viel mehr kleine Wässerchen gedacht, die zum Bach und zum Flüßchen zusammenlaufen. Es rauscht in vier Bläserstinmen, die Bratsche murmelt ihre langen Triller dazu, es mehrt sich unermeßlich, als das Streichorchester die Wellenmotive mit aufnimmt. Die Wasserpoesie Smetanas hat nicht den träumerisch ruhigen Charakter, der uns an M. v. Schwinds Melusinenbilder fesselt. Sie nähert sich dem musikalischen Stil von Mendelssohns Hebridenouvertüre, unterscheidet sich aber von ihr durch die viel munterere Natur der Motive. Sie stellen die junge Moldau als ein frisches Gebirgskind dar, das es eilig hat. Der kleine Fluß gleitet allmählich etwas gleichmäßiger dahin, und dieser Abschnitt seiner Entwickelung wird von einer

Melodie dargestellt, die, wenn sie nicht Volkslied wäre, zur Hälfte von Mendelssohn stammen könnte:

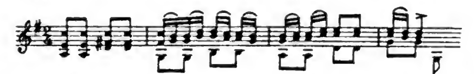


Holzbläser führen diese Moldaumelodie, die bereits in den Sechzehntelmotiven des Anfangs vorausklang, mit den ersten Violinen ein, in den anderen Geigen rauschen die Wellenmotive stärker und mit kräftigerem Anlauf. In den Hörnern klingt es frühlingslustig darein. Mächtiger wird der Schwung dieses Gesanges, als er nach C dur tritt: er schwillt zum *ff* an und findet — als träte er in die volle Sonne und in das blühende, reiche Land hinaus — einen mächtigen, mit seiner Schönheit ergreifenden und doch einfachen, im volkstümlichen Stil bleibenden Abschluß in E dur. Merkwürdig, wie dieses Dur einschlägt, obwohl Smetana das *gis* nur streift und zum *g* zurückkehrt. Dem nächsten Abschnitt hat Smetana die Aufschrift »Waldjagd« gegeben. Daß er am Strom weiter spielt, hören wir aus den Geigen, in denen die Wassermotive fortgeführt werden. Die Bläser aber, natürlich die Hörner voran, entwickeln eine neue Musik aus Fanfaren. Das neue Bild bringt in die Komposition ein kräftiges Leben, das zu der vorhergegangenen Wasserstimmung an sich schon eine Steigerung bildet, aber durch die Entwickelung der Jagthemen, die auf folgendes Motiv



zurückgehen, noch vie mächtiger wirkt. Denn Smetana führt sie in den scharfen Wendungen der Modulation von Periode zu Periode, (von *C* nach *G*, nach *F*, nach *E*), die uns allen aus dem ersten Satz von Beethovens Pastorale in Erinnerung sind. Es ist das wieder eine Stelle, die den böhmischen Komponisten in Beethoven tief eingedrungen und von seinem inneren Wesen gefördert und geleitet zeigt. Die Jagdszene verklingt auf

einem langen Edurakkord wie in weiter Ferne, und nun kommt »die Bauernhochzeit«, die vielleicht unter den kleinen Bildern, aus denen »Ultava« besteht, am meisten bestrickt. Diese Musik, deren Grundstoff auf den vier Takten



ruht, könnte unmittelbar aus einer der Opern Smetanas genommen sein. Es ist eine polkaartige Tanzweise, ein Stück Volksmusik, wie es in seiner naiven Anmut und mit dem kleinen Beisatz von Derbheit bei den Böhmen allein vorkommt. Liebenswürdigere Kunst, als sie in dieser kleinen Dorfszene vorliegt, gibt es nicht; gern trägt man so ein Stückchen für alle Fälle mit sich durchs Leben. Auch dieser Satz verklingt ganz leise; wieder schiebt der Komponist eine kleine Leiste ein, und dahinter zieht er das nächste Bild auf mit der Überschrift »Mondschein, Nymphenreigen«. Es ist mit der Wasserszene, die die Komposition einleitet, nahe verwandt, wie es denn auch am Schluß in die Moldaumelodie ausläuft, die die zweite Hälfte jenes Abschnitts bildet. Bis dahin entwickelt sich die Musik auf Grund eines Naturmotivs

das bald in folgender bestimmteren thematischen Form

von den Flöten durchgeführt wird. Die Klarinetten begleiten in sanften Triolen, die Violinen hauchen einen breiten Gesang in die zarte Farbenstudie hinein, auch die Harfe macht sich mit glänzenden Klangtropfen bemerklich. Soviel das Mondlicht auch wechselt: immer bleibt das Spiel unverändert zierlich, die Bewegung der Nymphen fein bis zum Unerkennbaren. Die Dynamik des ganzen Abschnitts hält sich im *pp*; nur an einer Stelle, wo die

Musik nach H dur tritt, kommt ein crescendo, das dezent nach einem *p* und in die Wassermusik des ersten Abschnitts von »Ultava« znrückführt. Schon aus dieser Wendung läßt sich vermuten, daß der Komposition die Rondoform zu Grunde liegt. Das Moldaulied ist ihr Hauptsatz, die anderen Ideen haben die Bedeutung von Episoden, Zwischensätzen. An den Abschluß des Lieds reiht sich ein neuer Abschnitt, den Smetana »St. Johann-Stromschnellen« überschrieben hat. Die Gewalt des Wassers, das Toben, Wüten des Elements ist auf Grund folgender Motive

ff

und

ff

veranschaulicht, die von den Geigen bis zu den Cellis durch das Streichorchester unaufhörlich erklingen. Ruht die eine Stimme auf einer Achtelpause, rauschts in einer anderen. Die Kontrabässe spielen mit immer gleichem Eifer wieder und wieder die wuchtige Figur

Sie ist aus Motiven der Moldaumelodie gebildet, die auch während der ganzen wilden, realistisch aufregenden Szene in leibhaftigen Bruchstücken in den Bläsern anklingt. Auch in anderen kurzen Motiven und sprechenden Klängen äußert sich Hilfe- und Angstgeschrei und verzweifelte Verlegenheit. Endlich (nach einem *fff* des vollen Orchesters) ist die böse Stelle überwunden. Ein decrescendo und ein crescendo der Geigen — und nach wenigen Takten sind wir wieder beim Hauptsatz des Rondos, bei der Moldaumelodie, die im glänzenden E dur mit der Überschrift: »Der breiteste Strom« einsetzt und drängend, wie zum Ausdruck freudigster Erregung, varriiert wird. Ihr folgt als der letzte Abschnitt, als Schluß der Komposition ein in E dur gehaltener, zu zwei Dritteln auf dem Akkord der Tonica liegender Satz, der das Vysehradmotiv in breiten Rhythmen zum Thema nimmt und in der Art der Weberschen Jubelouvertüre umspielt. Die
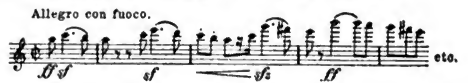
Moldau fließt ja an Prag und an der alten Fürstenburg vorbei.

F. Smetana, Sarka.

Wenn die dritte Nummer des Zyklus, »Sarka«, wenig bekannt geworden ist, ja es noch nicht einmal zu einer gedruckten Partitur gebracht hat, so liegt der Grund in der Komposition. Sie ist wohl dramatisch geplant, aber sie bleibt zu vorwiegend hart und grausam, und was die Hauptsache: in der musikalischen Erfindung ist sie mit Ausnahme von zwei Stellen nur mäßig gut und ohne die Reize der Volkstümlichkeit. Das Programm — vielleicht aufgedrungen — scheint Smetana nicht erwärmt zu haben.

Sarka, nach deren Namen auch ein Tal im Norden von Prag benannt ist, war eine der Anführerinnen in dem langen Krieg, den die böhmischen Jungfrauen unter dem Oberbefehl der von Karl Egon Ebert besungnen Wlasta gegen die Männer des Landes führten. Der Ritter Ctirad findet sie im Walde an einen Baum gebunden und löst, die List nicht merkend, mitleidig der Todfeindin die Fesseln, führt sie in sein Lager und feiert mit den Genossen den Liebesraub. Als aber die Ritterschar trunken in Schlaf gefallen ist, ruft Sarka die Amazonen herbei, und Ctirad wird mit den Seinen niedergemacht.

Der erste Abschnitt der sinfonischen Dichtung schildert Krieg und Kämpfe auf Grund des Themas:



sehr energisch, an einer Stelle dramatisch aufregend. Es ist da, wo den Fluß der wilden Triolengänge plötzlich die stokkenden Rhythmen unterbrechen. Deuten sie auf einen ungeheuren Entschluß, auf das Wagnis, zu dem Sarka bestimmt wird? Noch eine andere Stelle fällt durch ihre Weichheit aus dem Ton dieser Amazonenmusik:



Soll in ihr des Weibes eigentliches Wesen die Amazonenmaske durchbrechen? Der zweite Abschnitt ist eine Marschmusik, die auf das folgende liebenswürdige Thema gestellt ist: Mit ihm schildert Smetana die Ritter als gutmütige, sorglose Leute; etwas fester treten sie in den Bläsermotiven auf, welche mit dieser Geigenstelle zusammengehen: Diese Rittermusik, die den ersten von den musikalisch glücklicheren Abschnitten in »Sarka« bildet, erhält plötzlich durch eine klagende Melodie der Klarinette einen Gegensatz. Wir haben uns darin die Stimme der an den Baum hängenden Sarka zu denken. Endlich wird sie von den Rittern entdeckt. Der Marsch pocht viermal *ff* und mit Nonenakkorden auf dem Rhythmus. Dann folgt ein Dialog zwischen Klarinette (Sarka) und Cello (Ctirad) in beweglichen Rezitativen und ihm der dritte Abschnitt. Er ist ein Adursatz, über das Thema gebildet, den wir als Liebesszene zu denken haben und der am Schluß große Gefühlswärme entwickelt. Das Gelage der Ritter löst ihn ab. Diese Szene, die von Hörnern, Trompeten und Posaunen ziemlich tumultuarisch eingeleitet und in ihrem Charakter bezeichnet wird, ruht musikalisch wesentlich auf rhythmischer Wirkung und erinnert hierin, sowie in der Gestaltung ihres Grundmotivs sehr lebhaft an eine der besten Szenen in Smetanas »Kuß«. Hier ist die Figur die mit der Entschiedenheit, die die böhmi-

sche Volksmusik auszeichnet, aufpocht und aufschlägt. Der eindringliche Charakter des Motivs an sich stellt diesen Abschnitt von Sarka unter die eindringlicheren und musikalisch wertvolleren. In der Ausführung bietet er nichts Bemerkenswertes. Ein diminuendo und ein *pp* veranschaulichen, wie die Ritter müde werden und schlafen. Da klingt erst laut, dann leise ein Hornruf: die Geigen malen mit tremolierenden und dissonierenden Akkorden Erregung. Wir sind in den Schlußabschnitt eingetreten. Die Amazonenmusik aus dem Anfang der Komposition kehrt wieder, zunächst allerdings nur leise und zögernd wie aus der Seele der schwankend gewordenen Sarka heraus; dann aber wilder und wilder, zuletzt wie ein Siegesrausch. Als es zu Ende geht, versuchen sich die Gestalten der Ritter noch einmal in rezitativartigen Baßstellen zu erheben. Aber gnadenlos fegt der wilde Sturm über sie dahin.
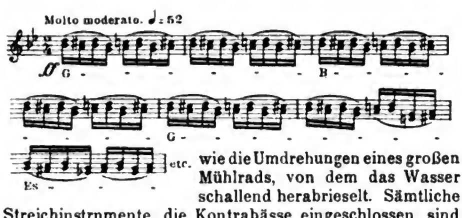
F. Smetana, Aus Böhmens Hain und Flur.

Das vierte Stück des Zyklus, »Aus Böhmens Hain und Flur« (Z českých luhův a hájův), nähert sich im Charakter etwas der Dichtung über die Moldau. Es ist eine Naturschilderung, ein musikalischer Spaziergang durch das gesegnete Land an einem schönen Sommertage. Die Komposition, die als frei variiertes Rondo angelegt ist, zeigt im allgemeinen, und im besondren in der Umbildung und Ausnutzung der leitenden Motive große Kunst. Am glücklichsten ist sie in den Teilen, wo ausgesprochnermaßen Volksmusik angestimmt wird.

Über den Inhalt der ersten Abschnitte dieser sinfonischen Dichtung hat Smetana selbst sich dem obengenannten Zelený gegenüber geäußert*). Darnach soll der Eingang den mächtigen Eindruck darstellen, der den Wandrer beim Eintritt in die Landschaft erfaßt. Ohne diese Erklärung würde man die Musik dieses Eingangs kaum im Sinne des Komponisten verstehen. Sie beginnt mit:

---

*) Wellek a. a. O. S. 60.



wie die Umdrehungen eines großen Mühlrads, von dem das Wasser schallend herabrieselt. Sämtliche Streichinstrnmente, die Kontrabässe eingeschlossen, sind in dieser Sechzehntelbewegung begriffen, ebenso der ganze Chor der Holzbläser, die Hörner, Posaunen und Trompeten geben Glanz und Strahlen drein. Gedacht hat der Komponist an die berauschende Wirkung, die ein großes Landschaftsbild, von der Sonne beleuchtet, von einem schönen Punkte aus erblickt, auf ein empfängliches Gemüt üben kann. Darum wühlt seine Musik mit soviel Klang, so nachdrücklich und mit der Beharrlichkeit, die Smetana bei Tonmalereien häufig liebt, auf demselben kleinen kreisenden Motiv. Während in der ersten Hälfte der Satz doch noch mit den Harmonien wechselt, die Lichter vermindert und verstärkt — einmal bis zu einem Nonenakkord auf *A* —, liegt in dem Schlußteil der G moll-Dreiklang 27 Takte lang fest, von *fff* zum *pp* abschwellend. Als es stille geworden ist, erhebt sich endlich über diesem Farbenrausch ein Gedanke. Die Klarinetten haben ihn aus dem Sechzehntelmotiv entwickelt und sprechen in dem Augenblick, wo das Bild entschwindet, Behagen und Dankbarkeit über die genossene Schönheit aus:



Über den an diesen kurzen gemütvollen Gesang sich unmittelbar anschließenden zweiten Abschnitt in G dur hat Smetana bemerkt: er gleiche dem Spaziergang eines naiven Dorfmädchens. Sein Thema



löst den letzten Druck, den die pathetische Pracht des Eingangs in der Seele des Hörers etwa zurückgelassen hat. Zu der kindlichen Fröhlichkeit, die mit ihm in der Oboe laut wird, tragen die Flöten Elemente der Ausgelassenheit hinzu. Sie kontrapunktieren das hübsche Sommerliedchen mit Figuren, die aus den Motiven des ersten Abschnitts geformt sind. Da das Sommerliedchen selbst aus der gleichen Quelle hervorgegangen ist, stehen wir also an dieser Stelle vor einem Beweis von Stoffbeherrschung und einheitlicher Gedankenkraft, der dem Komponisten Ehre genug macht. Auch dieses zweite Bild versinkt langsam und wird, wie es Smetana in diesen sinfonischen Dichtungen so häufig tut, durch eine Pause, also sehr scharf und mit deutlichster Benachrichtigung des Zuhörers von dem folgenden getrennt. Dieser folgende dritte Abschnitt der Komposition ist ein Fugato über das Thema



Es steigt von dem hier angegebenen Ende immer noch höher, erinnert damit an eine Stelle im Wagners »Siegfried«, wo die Violine ebenfalls in die letzten Lagen klettert und zwar in dem Augenblick, wo der Held sich zur Ausschau auf den Brünhildenfelsen begibt. Smetana hat hier andre malerische Absichten. Die Szene soll an die Mittagszeit, an die Stunde erinnern, wo die Sonne am höchsten steht, wo Pan schläft. Daher die hohen Klänge, das Glitzern und Trillern, die wirre Beweglichkeit, mit der ab und zu eine Totenstille tauscht. Daß es des Tonsetzers Absicht war, einzelne Züge aus dem eigentümlichen Leben, das die Natur um Sommermittagszeit führt, in das Bild hineinzubringen, hat er selbst mitgeteilt: mit dem Motiv



sollte das Zwitschern der Vögel dargestellt werden. Aus dem Zwitschermotiv und seinen Umbildungen, aus dem Fugatothema oder Bruchstücken von ihm windet das Streichorchester noch lange mannigfache und verschlungne Gewinde, während die Bläser, voran Klarinetten und Hörner, längst zu einem neuen Thema übergegangen sind, das nach Form und Charakter in den böhmischen Choralschatz passen würde und unter dessen Klängen man sich gut eine fromm dahinschreitende Wallfahrerschar denken kann. Es kommt erst in F dur, dann in Des dur. Dazwischen liegt eine neue Schicht des Fugato, das auch weiterhin fortspielt, während der Choral schweigt, bis er endlich vom vollen Orchester in A dur aufgenommen wird und mächtig und glänzend wie im Krönungszug daherbraust. Kaum läßt sich der Gedanke abweisen, daß Smetana mit diesem Tonbild dem frommen kirchlichen Sinn seiner Landsleute hat ein Denkmal setzen wollen. Daß das Thema auch im weitren Verlauf der Komposition wiederkehrt, bezeugt seine poetische Bedeutung. In dem A dur-Satz jedoch, den es so glänzend beherrscht, wird es jählings durch einen Ausbruch unbekümmertster Lebenslust unterbrochen:

Allegro assai. Polka.

Er setzt einmal, zweimal wie verschüchtert wieder ein; jedesmal drängt sich die übermütige Tanzweise wieder dazwischen. Sie behauptet auch den Platz, und nun entwirft Smetana auf Grund dieses Themas und in der Form einer wuchtigen und doch beweglichen böhmischen Polka eine jener Schilderungen herzhafter Weltlust, die er als Sohn seiner Heimat stark liebt und mit größter Meisterschaft beherrscht. So verwegen diese Tanzszene unmittelbar in die frommen und kirchlichen Klänge hereinbricht, so schön und sinnig ist sie durchgeführt. In der Mitte steht eine Idylle, die von dem Thema

getragen wird. Auch diese ruhige Weise ist von dem Sechzehntelmotiv abgeleitet, das den Grundstock der Eingangsmusik der Nummer bildet. Ebenso ist aber mit diesem Motiv das Polkathema verwandt, das während der Idylle immer leise weiterspielt. Wir haben es hier also mit demselben Fall kunstvoller Arbeit zu tun, der uns bei dem Gdur-Abschnitt im ersten Teil unsrer Nummer entgegentrat. Das Thema der Idylle wird nun die Hauptfigur der Komposition, die Bilder, die sich darum entwickeln, sind ihre Hauptsätze. In der Fortsetzung der Tanzszene kommt es zunächst noch in einem Gdur-Satze vom Polkathema begleitet, dann aber in einem zweiten Gdur-Satze (Più mosso) selbständig und im Charakter etwas verwandelt: heißblütiger. Da unterbricht der Wallfahrtsgesang noch einmal leise und in fremder Tonart (Asdur) ohne weitren Einfluß. Eine rauschende Coda bildet den Schluß und gibt Gefühle der Freude kund. Ihre Motive nimmt sie aus kurzen Anklängen an das Eingangsmotiv; ganz zuletzt kommt es in einer grandiosen Umbildung



noch einmal gewissermaßen in eine lapidare Formel die Eindrücke des Tages zusammenfassend.

F. Smetana, Tabor.

Die fünfte Nummer von Smetanas böhmischen Nationalfantasien, »Tabor«, ist wieder wie Vysehrad und Sarka ein musikalisches Geschichtsgemälde; es hängt als solches eng mit dem folgenden Stück, mit »Blanick« zusammen. Beide sind sehr charaktervolle Kompositionen und kehren den Ausdruck der trotzigen Kraft hervor.
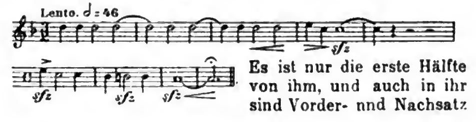
Jedermann weiß von den Taboriten, von Tabor, von ihrem Ziska und von ihrem Trutz- und Kampflied, dem Choral: »Die Ihr seid die Kämpfer Gottes« (»Kdož jste Bože bojovnici«), der für die Hussitenkriege eine ähnliche Bedeutung hat, wie für die Reformation Luthers »Ein' feste Burg ist unser Gott«.

Smetana gibt in seiner Komposition ein Bild aus der hussitischen Bewegung, und er tut das in der Form einer

Choralbearbeitung, die nicht in allen Teilen gleich wertvoll, doch nirgends die Würde und den künstlerischen Ernst vermissen läßt und an einzelnen Stellen sich zu einer außerordentlichen Höhe des Ausdrucks und der Wirkung erhebt. Die Choralbearbeitung hat nicht etwa die strenge Form, die wir von ältern Orgelmeistern gewöhnt sind, sondern sie ist mehr als eine freie und elastische Fantasie gehalten, bei der der Choral nur an wichtigen Punkten in seiner vollen Gestalt erscheint, an andren nur mit einzelnen Gliedern benutzt wird. Im ersten Abschnitt (Lento, 3/2, D moll) schildert der Komponist, wie sich die Bewegung im Lande vorbereitet und entwickelt. Ein langer Orgelpunkt auf tiefem *D*, chromatische Motive in tiefen Bläsern deuten auf Gähren und heimliche, düstre Unruhe in den Gemütern. Drohend klingt dazu aus den Hörnern das Anfangsmotiv des Chorals und sein kraftvollstes fanatisches Glied: *ff* wandert durch das ganze Orchester, wie ein Signal der Empörung, das von Ort zu Ort durchs Land geht, die Geister in Bewegung zu setzen, die Scharen zu sammeln. Auch die weibliche Stimme der Milde, des Gebets, der Glaubenszuversicht läßt sich dazwischen hinein vernehmen:

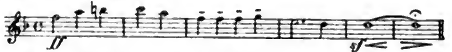


Aber sie entfacht nur den endlichen Ausbruch des Sturms, der sich in Skalenfiguren äußert, die hoheitsvoll durch zwei Oktaven schreiten und uns zu dem Punkte führen, wo der Bund der Genossen auf Tod und Krieg geschlossen und zum ersten Mal das Trutzlied angestimmt wird.



Es ist nur die erste Hälfte von ihm, und auch in ihr sind Vorder- und Nachsatz

dramatisch getrennt. Abermals kommt die weiche Gebetsmelodie — die ständig in den Holzbläsern liegt — dazwischen, ihr folgt die Fortsetzung und der Abschluß des Chorals mit



Nun gibt Smetana in einer Reihe von lebhaften Sätzen, die alle ein Molto vivace vorgeschrieben und als thematische Hauptunterlage das aus dem dritten und vierten Takte des letzten Beispiels bestehende Motiv haben und in ein Più mosso auslaufen, das Bild eines im Kämpfen aufgehenden starken, gewaltigen Geschlechts. Der Kampf wird in vielen Wendungen vorgeführt: etwas kleinlaut beginnt er, nimmt aber bald den Charakter entschiedner, rücksichtsloser Entschlossenheit an. In den Bläsern stehen gewissermaßen die Taten, in den Violinen die Stimmungen: die Erregung, das Treiben und Schüren. Der Kampf hat seine stürmischen und hitzigen, seine verwickelten, auch seine müden und verlegnen Augenblicke, längre Zeiten der Gefahr und des Unterdrücktseins, wo die Instrumente nur auf Rhythmen leise stöhnen und stammeln. Der Wille ist nicht gebrochen, das Terzenmotiv: hört nicht auf anzufeuern, und im Più mosso kommt es zu einem neuen und letzten Ansturm von furchtbarer Gewalt mit frischen endlosen Scharen. Seinen Erfolg erzählt das Lento maestoso (3/2), in dem der Choral als heißes Dankgebet im Jubelrausch zum Himmel klingt. Ein schließendes Più animato fügt nochmals drohend und in finstrer Kraft das Glaubensbekenntnis daran, wirft einen Rückblick auf das Vollbrachte, in dem wohl still auch der geopferten Genossen gedacht ist. Dann sprechen die Führer aus dem Munde der Bässe noch ein stolzes und rühmendes, anfeuerndes Wort, und herrisch, zuversichtlich und begeistert antworten die Scharen.

In ihrer harten, gedrungenen Kraft erinnert diese Komposition über den Taboritenchoral an altes Römer-

volk und Nibelungenlied; aus der gleichzeitigen Musik wäre ihr außer R. Wagners »Walkürenritt« allenfalls noch die eine oder andre Stelle aus R. Volkmanns Dmoll-Sinfonie an die Seite zu stellen. Unter den Dichtern, die mit Smetana lebten, findet sich eine verwandte Natur in Fr. Hebbel, unter den bildenden Künstlern keine.

F. Smetana, Blanick.

»Blanick«, die letzte, sechste Nummer des Zyklus, verbindet die zweite Folge der vaterländischen Tondichtungen Smetanas mit der ersten poetisch und musikalisch. Es verschmilzt schließlich die Motive der Taboriten und der alten böhmischen Fürstenburg, und es ist auch in seiner dichterischen Bedeutung das Gegenbild zu Vysehrad: es umschließt ebenfalls versunkne oder schlummernde Herrlichkeit und Größe, es ist die Stätte stolzer nationaler Erinnerungen. Blanick heißt ein bei Tabor gelegner Berg, der dem Salzburger Untersberg oder dem Kyffhäuser der Deutschen ungefähr entspricht. Hierher zogen sich einst die Helden der Hussitenkriege zurück und warten der Zeit, da die Träume von der Wenzelskrone in Erfüllung gehen, wie Barbarossa gewartet hat.

Smetana empfängt uns in seiner Komposition mit einem Allegro moderato ($^3/_2$, D moll), in dessen ersten Takten der Kampfchoral in aller Herbheit nochmals anklingt, das aber bald zu einer freudigeren und heiteren Schilderung jener kraftvollen Hussitenzeit übergeht. Es klingt darin wie von flotten Reiterscharen, und das Taboritenmotiv tönt, aller seiner Schrecken entkleidet, frisch und freundlich dazwischen. Nur am Ende, das Smetana, wie so oft, etwas lange hinausschiebt, wird der Ton etwas düster. Das Thema, welches diesem ersten Teil von »Blanick« zu Grunde liegt



steht mit der Originalfassung der ersten Strophe des Taboritenchorals im Zusammenhang. Smetana liebt es, die einzelnen Gruppen in seinen Tongemälden scharf
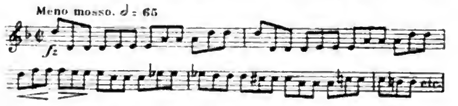
abzugrenzen und zu sondern. So läßt er auch das Bildchen, das er hier von dem Lebensabend der alten Taborhelden entworfen hat, im Dunkel verschwinden, ehe er weiter geht. Die zweite Szene beginnt (Andante non troppo) mit folgenden Takten



sehnsuchtsvoll und elegisch. Es ist als wenn ein Wanderer an den Berg herantretend im patriotischen Schmerz der alten großen Zeiten seines Landes und ihrer Männer gedächte. Schnell aber verscheucht die Gegenwart alle Beklemmung: er findet am Berg ein Idyll: Herden und Hirten, die sich im Tonspiel ergötzen: Smetana läßt uns einen Kanon hören, der zunächst zwischen Oboe und Horn, später zwischen Oboe und Klarinette läuft und folgendermaßen beginnt:



Seine immer muntrer werdenden Melodien begleiten erst lediglich Blasinstrumente, dann legen ihnen die Geigen träumerisch einen langen, leisen F durakkord unter. Aus diesem Frieden reißt ein Più mosso. Wir sind auf den Abschnitt in gewohnter Weise allerdings etwas vorbereitet worden durch ein diminuendo. Nun fangen die Geigen an zu tremolieren, dann heftige Figuren auszustoßen; in Vorhalten, in Dissonanzen, in fassungslosen Rhythmen spricht sich höchste Aufregung aus, und nach dem gewaltigen Anlauf setzt nun der neue Hauptsatz mit:



ein. Er gibt ein Bild des Irrens und der Ratlosigkeit, die auf Augenblicke in Verzweiflung übergehen will. Schon bald erheben sich dagegen Regungen der Zuversicht; in Hörnern und Klarinetten hören wir



Endlich dringt die freundliche, zuversichtliche Schlußzeile des Taboritenchorals durch, und von seinem Ende wird ein Marsch



abgeleitet und mit ihm verbunden, der die Erinnerung zu den alten Helden zurückführt, die im Berge schlummern, und ihr kräftiges Wesen, ähnlich wie der Anfang der Komposition, das Allegro moderato, aufleben läßt. Und bald ist es auch, als wenn sie leibhaftig wieder daständen. Mit dem Grandioso (D dur) kehren wir in den glänzendsten Teil der fünften Nummer des Zyklus, in das Tongemälde über »Tabor«, zurück. Noch einmal wird die Stimmung wieder etwas trübe: es tritt wieder D moll und eine Durchführung des in der Stimmung etwas zwiespältigen Motivs,
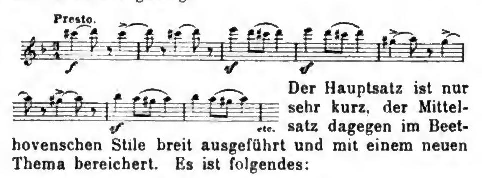


ein. Wieder wird sie durch das Choralthema überwunden. Das Grandioso kehrt zurück und führt zu einem Largamento maestoso (D dur, $^3/_2$) und zum Burgmotiv aus Vysehrad. So reichen sich Ende und Anfang des Zyklus die Hand. Der Tondichter schließt mit der begeisterten Mahnung an seine Landsleute, der großen Zeiten ihrer Geschichte, der Zeiten von Vysehrad und Tabor immer zu gedenken.

Die vaterländischen Kompositionen Smetanas haben für Anton Dvořak, das reichste böhmische Musiktalent, den Weg gebahnt, sie haben ihm die Anregung zu seinen »Slavischen Tänzen« gegeben, für seine »Slavischen Rhapsodien« auch die Form. Von der internationalen Strömung der gegenwärtigen Musik, oder besser gesagt, von dem immer noch fortwirkenden gewaltigen Geist des achtzehnten Jahrhunderts ergriffen, ist Dvořak jedoch bald von den Exakten zu den Philosophen übergelaufen, ist
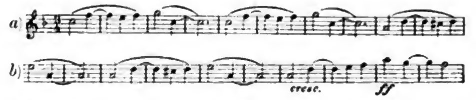
unter die Sinfoniker gegangen, hat unter den neuen Vertretern der Beethovenschen Methode sich heute einen ersten Platz errungen und dabei in seinen Sinfonien, so gut es ging, immer noch für böhmisches Wesen und böhmische Musik Zeugnis abgelegt und gewirkt.

A. Dvořak,
D dur-Sinfonie.

Der ausgesprochen nationale Satz in seiner ersten, seiner D dur-Sinfonie (op. 60) ist das Scherzo. Es unterscheidet sich in Form und Charakter kaum von den bekannten und bedeutenden »Slavischen Tänzen« dieses Komponisten und soll wohl auch durch den überschriebenen Titel: »Furiant« dieser Gattung zugewiesen werden. Ein wildes Blut rollt in diesem Satze; zu der Frische, mit welcher sein Hauptthema hereinstürzt, gesellt sich auch ein querköpfiges Element, eine eigensinnige Ausgelassenheit, die in einem aus Beethovens vierter Sinfonie bekannten Wechsel von Zweiviertel- und Dreivierteltakt und in den dissonierenden Vorhaltsnoten deutlich zum Ausdruck gelangt:



Der Hauptsatz ist nur sehr kurz, der Mittelsatz dagegen im Beethovenschen Stile breit ausgeführt und mit einem neuen Thema bereichert. Es ist folgendes:



Das hier mit *b*) bezeichnete Schlußglied ist dasjenige, welches in der jetzt beginnenden Durchführung beider Themen bevorzugt wird. Die im Anfangsteile der neuen Melodie liegenden weicheren Elemente bleiben im Hintergrunde. Das Trio dieses Scherzo entwickelt sich in seinem

ersten Teile ziemlich zögernd: Sein Thema baut sich stückweise auf und schließt fragend und unentschieden:



Der Klang des Piccolo bringt darin das national slavische Element sehr drastisch zur Geltung. Von der zweiten Hälfte des ersten Teils und durch den anderen Teil des Trios regt sichs dann freundlicher: durch die Bläser und die Celli streifen ruhige Gänge, die nach Melodie zu suchen scheinen. Einen ausgesprochenen wirklichen Gesangton vermeidet der Komponist, der in seinem Scherzo weniger einen heiteren Satz, als ein musikalisches Charakterbild geben wollte: das Gemälde einer mit unwirschen Elementen kämpfenden Fröhlichkeit. Das Scherzo ist in der Form der einfachste und übersichtlichste Satz der Dvořakschen Sinfonie. Die anderen Sätze stellen in betreff der Gedankenentwicklung und der durch sie bedingten Form dem Zuhörer durchschnittlich schwere Aufgaben, und es scheint uns durchaus nicht ein bloßer Zufall zu sein, wenn das Publikum dieser Sinfonie etwas kühl gegenübersteht. Namentlich durch den ersten Satz und durch das Finale geht ein unsteter Zug. Die Phantasie hat die Menge der Gesichte nicht bewältigt; die Ideen durchkreuzen und verdrängen einander, die Episoden vergewaltigen die Hauptgedanken, und die ganze Darstellung macht das Folgen und Verstehen zu einer harten Arbeit.

Der erste Satz hat in seiner Themengruppe nicht weniger als sechs verschiedene Ideen, welche um die Führung ringen. Die wichtigsten davon sind:

a) Allegro.

Diese vier Takte bilden die vordere Hälfte des Hauptthema, dessen ersten Abschluß bereits bedeutend hinausgeschoben wird. Nach einer etwas stürmischen Unterbrechung im beschleunigten Tempo kehrt das Thema im glänzenden Forteklang, aber nur auf einen flüchti-

gen Augenblick zurück. Vor dem Eintritt des zweiten Thema passieren wir noch eine Reihe von Nebenmotiven, aus denen das folgende als das für die Satzentwicklung wichtigste hervorzuheben ist:

Das zweite Thema (in Hdur gestellt) gelangt zu keiner Bedeutung, dagegen nimmt der ihm folgende Nachsatz:

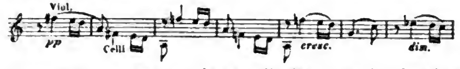


im Ideenkreise des Allegro eine hervorragende Stellung ein. Der ganze Satz gewährt das Bild einer um freundliche Ziele kämpfenden Stimmung und enthält in seinen heiteren Partien eine Menge liebenswürdiger Züge, blühende musikalische Einfälle pastoralen und idyllischen Charakters. In ihnen ist ein leichter Einfluß Schuberts zu bemerken, während für die pathetischen Exkurse, die den weniger gelungenen Teil des Satzes bilden, Beethoven und noch mehr Brahms augenscheinlich zum Muster gedient haben.

Das Adagio (Bdur, $^2/_4$) wird von folgendem Hauptgedanken beherrscht:

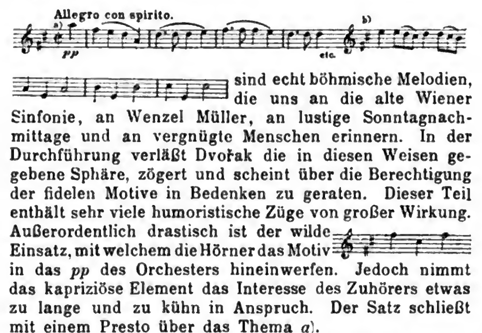


Als zweites Thema folgt ihm ein schwärmerisch zärtlicher Gesang:



dessen Einführung durch eine kurze selbständige Episode, von freudigem Aufschwung beherrscht, wunderschön vermittelt wird. Der ganze Plan des Satzes ist noch leicht zu übersehen: Nach dem Abschluß des Seitenthemas repetiert die Hauptmelodie, und die eben erwähnte Epi-

sode leitet zu einer kurzen Durchführung über. Letztere setzt mit leidenschaftlicher Bewegung ein, geht aber sehr bald in den milden träumerischen Ton über, der dem ganzen Adagio seinen Charakter gibt. Auch durch seine melodischen und modulatorischen Wendungen erweist es die Verwandtschaft mit dem langsamen Satze von Beethovens Neunter. Im Finale seiner Sinfonie steht Dvořak wieder auf dem Boden, auf welchem seine dichterische Kraft das Eigenartigste und Beste gibt. Die Themen dieses Satzes, von denen wir als die hauptsächlichsten folgende zwei zitieren:



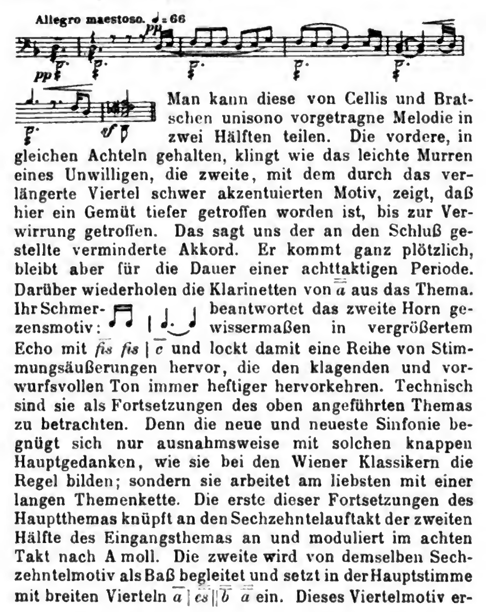
sind echt böhmische Melodien, die uns an die alte Wiener Sinfonie, an Wenzel Müller, an lustige Sonntagnachmittage und an vergnügte Menschen erinnern. In der Durchführung verläßt Dvořak die in diesen Weisen gegebene Sphäre, zögert und scheint über die Berechtigung der fidelen Motive in Bedenken zu geraten. Dieser Teil enthält sehr viele humoristische Züge von großer Wirkung. Außerordentlich drastisch ist der wilde Einsatz, mit welchem die Hörner das Motiv in das *pp* des Orchesters hineinwerfen. Jedoch nimmt das kapriziöse Element das Interesse des Zuhörers etwas zu lange und zu kühn in Anspruch. Der Satz schließt mit einem Presto über das Thema *a*).

A. Dvořak, Zweite Sinfonie.

Auch in der zweiten Sinfonie Dvořaks (D moll, Op. 70) wird man vergeblich nach der unbedingten Lebensfreude suchen, die seine Slavischen Rhapsodien zu einer Wohltat für die neue Musik gemacht haben. Sie ist ein Stimmungsbild, für das die Überschrift »Aus trüber Zeit« nicht übel passen würde. Ohne im höhren Sinn originell zu sein, fesselt das Werk durch eine klare, planvolle Anlage, durch ein reiches, bewegliches Empfindungsleben, durch natürliche, meistens aus dem Vollen fließende

musikalische Durchführung. Diese Vorzüge krönt Einheit und Strenge des Charakters. Selbst auf den üblichen, immer dankbaren »glücklichen Ausgang« im Schlußsatz hat Dvořak diesmal verzichtet.

Der erste der vier Sätze (Allegro maestoso, C, D moll) beginnt folgendermaßen:



Man kann diese von Cellis und Bratschen unisono vorgetragne Melodie in zwei Hälften teilen. Die vordere, in gleichen Achteln gehalten, klingt wie das leichte Murren eines Unwilligen, die zweite, mit dem durch das verlängerte Viertel schwer akzentuierten Motiv, zeigt, daß hier ein Gemüt tiefer getroffen worden ist, bis zur Verwirrung getroffen. Das sagt uns der an den Schluß gestellte verminderte Akkord. Er kommt ganz plötzlich, bleibt aber für die Dauer einer achttaktigen Periode. Darüber wiederholen die Klarinetten von *a* aus das Thema. Ihr Schmerzensmotiv: ♫ | ♩. ♩ beantwortet das zweite Horn gewissermaßen in vergrößertem Echo mit *fis fis* | *c* und lockt damit eine Reihe von Stimmungsäußerungen hervor, die den klagenden und vorwurfsvollen Ton immer heftiger hervorkehren. Technisch sind sie als Fortsetzungen des oben angeführten Themas zu betrachten. Denn die neue und neueste Sinfonie begnügt sich nur ausnahmsweise mit solchen knappen Hauptgedanken, wie sie bei den Wiener Klassikern die Regel bilden; sondern sie arbeitet am liebsten mit einer langen Themenkette. Die erste dieser Fortsetzungen des Hauptthemas knüpft an den Sechzehntelauftakt der zweiten Hälfte des Eingangsthemas an und moduliert im achten Takt nach A moll. Die zweite wird von demselben Sechzehntelmotiv als Baß begleitet und setzt in der Hauptstimme mit breiten Vierteln *a* | *es* || *b* *a* ein. Dieses Viertelmotiv er-

langt seine Bedeutung im Verlauf des Satzes. Zuerst von der zweiten Violine, Oboe und Fagotten vorgetragen, wird es zwei Takte später von der ersten Violine als *g d | f e* aufgenommen und schnell zu einer langen D moll-Kadenz geführt, die uns eine sehr stürmische Wendung erwarten läßt. Das Natürlichste würde Wiederholung des oben aufgezeichneten Themas im Tutti des Orchesters und im *ff* sein. Sie kommt auch; aber erst 22 Takte später. Vorher bringt der Komponist erst noch einen jener erweiternden und belebenden Abstecher, an die namentlich Liszt die modernen Sinfoniker gewöhnt hat. Er legt eine Ausweichung ins Gebiet der Ruhe und des Seelenfriedens ein. Sie führt mit einer etwas beabsichtigten Gewaltsamkeit nach Es dur und vor eine sehr eindringliche Hornstelle, die mit einer raschen Skalenfigur beginnt und dann in die Rhythmen des nachher folgenden zweiten Themas des Satzes einlenkt. Bei dem nach dieser Verzögerung doppelt wirksamen Eintritt des Hauptthemas ist es zu bedauern, daß das Thema, weil nur den Holzbläsern gegeben, von dem starken Begleitungsapparat übertönt wird. Merkwürdigerweise ist der in der Instrumentation so sichere und ausgezeichnete Komponist hier in einen Beethovenschen Fehler verfallen, den intelligenten Dirigenten wohl stillschweigend verbessern dürfen, wie es Dvořak beim Eintritt der Reprise selbst getan hat. Hier spielt das erste Horn das Thema mit. Wie schon bei seinem ersten Eintritt mit dem verminderten Akkord, so nimmt unser Hauptthema jetzt wieder ein seltsames Ende. Noch viel verwunderlicher und aufregender als dort bricht es in einer verzweifelt wirkenden Dissonanz ab: — *fes b c ges* — der naturgemäß eine Reaktion folgen muß: Die Holzbläser, dann die Geigen mit, führen ein zwölf Takte langes Überleitungssätzchen, auf weich gleitende Motive gebaut, aus: Nach seinem Ende hin spielen die Mittelstimmen kurz einmal das Achtelthema (der Celli und Bratschen) an, mit dem der Sat begann.

So wird also das zweite Hauptthema des Satzes



sehr schön und gewissermaßen dramatisch eingeführt. Seine poetische Aufgabe: sanft und freundlich zuzusprechen, erfüllt es auf eigentümliche Art. In tiefen Flötenklang gehüllt, leise vom Tutti umschwebt, hat es etwas Geheimnisvolles, wirkt wie ein Bild im Zauberspiegel, wie ein Gast aus der Geisterwelt. Ganz besonders schön und rührend ist das zögernde Verschwinden der Vision: Volle acht Takte haftet die Melodie an dem verzierten *es*, ehe die Auflösung ins *d* fällt. Dieses Zögern, Aufhalten und Schwanken ist ein Zug, der in unserm Satz immer wiederkehrt. Die Wirkung dieses zweiten Themas greift ungewöhnlich tief in den formellen Plan und in das Wesen des ersten Satzes ein. Der nächste Abschnitt, den es beherrscht, wiederholt es wörtlich in den Violinen, knüpft daran versuchsweise und schnell wieder abbrechend Motive der Aufheiterung und des Aufschwungs. Er endet aber in B moll, und in seinen Schluß mischen Oboen, Klarinetten und Hörner das Unmutsmotiv, mit dem die Sinfonie begann. Der ganze Schluß der Themengruppe wird zu einer äußerlich knappen, aber innerlich bedeutenden Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptthemen. Das zweite scheint, in B dur, seiner Tonart, fortissimo vorgetragen, die Oberhand zu bekommen, als sich wieder jenes schon berührte, dem Gang unsres Satzes wesentliche Element des Schwankens und Abbrechens geltend macht. Diesmal in der Form von Sequenzen über den Rhythmus welcher aus einem der Nebenmotive (Motiv der Aufheiterung) des zweiten Themas stammt.

Die sehr kurz gehaltne Durchführung wendet den Stimmungsprozeß wieder zugunsten des ersten Hauptthemas. Sie beginnt in H moll mit einer achttaktigen Periode, die die ersten zwei Takte des zweiten Haupt-

themas nacheinander durch Geigen, Celli, Flöten und Kontrabässe führt. Ihm folgt ein wilder Aufzug seines Antipoden, des ersten Hauptthemas. Trotzig springt es auf den verminderten Septimenakkord *c-dis-fis-a* und stellt sich in voller Breite hin. Der Effekt dieser Überrumpelung ist vorerst Ratlosigkeit der Seele. Nach dem E dur-Schluß, mit dem sich das Hauptthema verabschiedet, wird es still: kleine Brocken des Gehörten flattern herum. Das wichtigste an der Musik sind hier die Pausen. Nur leise ausgehalten klingt da ein Ton des Horns oder der Bratsche in sie hinein. Die Modulation rückt plötzlich von *E* nach *f-a-c-es*, die Stimmung sammelt sich. Über einem *ppp* der in B moll tremolierenden Streichinstrumente stimmen die Klarinetten leise das vollständige erste Hauptthema an, Flöten, Oboen greifen mit ein; mit einem raschen crescendo gelangen wir vor einen Abschnitt, in dem das Motiv des Unmuts, nun zur Wut gesteigert, aus den Bässen dröhnt; es kommt in die Geigen, von Dissonanzen der Bläser durchschnitten, holt mit dem Rhythmus aus und gelangt nach D moll zum *fff* und zu einer Reprise, die mit der des ersten Satzes von Beethovens 9. Sinfonie eine Charakterähnlichkeit teilt, wie sie gleich stark sich ein zweites Mal nur in dem D moll-Konzert von Brahms aufdrängt.

Die Wiederholung der Themengruppe verläuft nach den bekannten Regeln. Nur das ist besonders an ihr, daß das Gebiet des ersten Hauptthemas gekürzt wird. Durch dieses einfache Hilfsmittel übt die Musik eine unvergleichlich mächtigere und leidenschaftlichere Wirkung aus als im ersten Teil des Satzes. Die sehr ausgeführte Coda, die höchste Leistung im Ausdruck gewaltiger und großer Ideen, die bis dahin sich in Dvořaks Werken gezeigt hat, markiert noch einmal unumstößlich hart und mitleidslos den Sieg des ersten Hauptthemas und seiner dämonischen Elemente. In Resignation verklingt sie. Auch hier steht Dvořak, der früher sich gern von Brahmsschen Vorbildern leiten ließ, unter dem Einfluß Beethovens. Der Basso ostinato auf *f d es f* zeigt nach dessen siebenter Sinfonie.

Wie als wenn nach finstrer stürmischer Nacht der helle Morgen aufzieht, beginnt der **zweite**, langsame Satz (Poco Adagio, C, F dur) folgendermaßen:



Breit und feierlich abschließend, legt das volle Orchester den F dur-Akkord über das Ende dieses kleinen Präludiums, und das eigentliche erste Thema des Satzes tritt, von Flöte und Oboe vorgetragen, ein

In Sequenzen über das letzte Motiv senkt es sich tiefer und tiefer und atmet dann noch einmal groß auf, um plötzlich im Halbschluß zu verlöschen. Es ist als flöhe es vor dem Motiv das eine kleine Szene der Unruhe einleitet, die uns die aufregenden Augenblicke des ersten Satzes in die Erinnerung zurückruft. Das Horn sucht mit kühnen Figuren zu beschwichtigen. Noch einmal schlägt Schrecken in kurzen Motiven dazwischen, dann aber behält das Horn mit der schönen Melodie
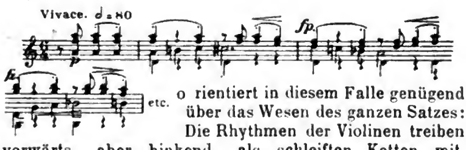


das Wort.

Sie nimmt ungefähr die Stelle ein, die sonst das zweite Thema zu haben pflegt. Aber wie Dvořak sich im allgemeinen den Formen der Sinfonie gegenüber die Freiheit der Ideen und ihrer Bewegung wahrt, so hat er dieses zweite Thema hier ungewöhnlicher Weise in die Haupttonart F dur gesetzt und ihm auch nur einen geringen Einfluß auf Gestalt und Wesen des Satzes zugewiesen. Unser Adagio hat gar keine Durchführung in dem Sinne einer Auslegung und Verarbeitung bisher gebrachter Themen. Sondern nach dem Schluß des zuletzt angeführten Gedankens setzt ein ganz selbständiger Mittelteil

ein, zunächst in F moll und von geführt. Mit einem scharfen rhythmischen Motiv ihm wechselt ein Motiv des Sehnens von folgendem rhythmischen Charakter und kommt mit ihm, oft jäh und erschreckend, in heftige Konflikte. Nach einer solchen Stelle — das fortissimo auf *e-fis-ais-cis* macht sie leicht kenntlich — tritt die Reprise, die Wiederholung der Themengruppe ein. Das Hauptthema kommt jetzt in den Cellis. Ihm folgt das erste Seitenthema, wie beim erstenmal in den Violinen, aber jetzt mit Kontrapunkten, die bald beschwichtigen, bald anfeuern, in den Holzbläsern versehen. Alle Elemente der Aufregung, die in dem Abschnitte vorhin bereits vorhanden waren, erscheinen ins Gespenstische und bedrohlich gewachsen. Das F dur-Thema des Horns taucht jetzt nur angedeutet in den Violinen auf und von Trompeten und Hörnern merkwürdig umschmettert. Ganz zuletzt kommt auch die Melodie des kleinen Präludiums des Satzes und zwar in der Oboe nochmals zu Wort.

Der dritte Satz, das Scherzo (Vivace, $^6/_4$, D moll) zeigt den Zusammenhang mit dem ersten Satz der Sinfonie nicht so stark wie das Adagio, aber immer noch deutlich genug. Es erstrebt die an dieser Stelle übliche Fröhlichkeit, aber es besitzt sie nur im geringen Grade. Das Hauptthema



orientiert in diesem Falle genügend über das Wesen des ganzen Satzes: Die Rhythmen der Violinen treiben vorwärts, aber hinkend, als schleiften Ketten mit. Die »schlotternden Lemuren« Goethes treten vor das geistige Auge, und die in den Mittelstimmen (Cellis und Fagotts) dazwischen schluchzende Melodie gießt noch mehr Wehmut über das an und für sich schon

grau gehaltne Bildchen. Mit dem achten Takt, dem Abschluß der einfachen Periode, gerät die Darstellung schon ins Stocken. Wir stehen wieder vor dem schwankenden, unentschlossnen Zug, der auch in den andren Sätzen als wesentlich sich bemerkbar macht. Mit einem Motiv, das bis dahin in der zweiten Violine Begleitungsdienste verrichtet hat, bildet der Komponist einen 10 Takte langen Zwischensatz und wiederholt dann das Hauptthema mit der Änderung, daß die Holzbläser die Hauptstimme, die Violinen aber den Kontrapunkt der zuerst in den Cellis gebrachten, gebundnen Melodie übernehmen. Nach einem breiten Abschluß tritt folgendes Seitenthema ein, aus dem ein neuer, mit großem Tumult und Kraftaufwand endender Zwischensatz (14 Takte lang) gebildet wird. Und nun wird vom Anfang des Satzes an wiederholt. Bei Haydn und Mozart, in den meisten Beethovenschen Sinfonien steht hier das bloße Repetitionszeichen, die Musik kehrt wörtlich wieder. Bei Dvořak ist die Wiederholung zugleich Variation. Die Instrumentierung ist wesentlich geändert und zwar nach einem Muster, das viele Hörer angenehm an die Konzertouvertüre (in *A*) von Julius Rietz oder an A. Rubinsteins »Lichtertanz« aus »Feramors« erinnern wird: Von Abschnitt zu Abschnitt wechseln die Streicher und die Bläser zwischen Haupt- und Nebenstimme, lösen sich im Vortrag des von Pausen durchsetzten Themas und der gebundnen Melodie ab.

Diesem Hauptsatz steht ein Trio gegenüber, das in der Hauptsache von dem zuerst in der Oboe gebrachten Gedanken:

Poco meno mosso.

getragen wird. Den Schluß der zwölftaktigen Periode, die das vollständige Thema bildet, machen die Violinen mit Ruhe atmenden, freundlichen Wendungen. Das Bild des Friedens, welches das Trio entwerfen will, wird etwas durch einen Seitensatz gestört, aus dessen spärlichen Motiven der Rhythmus stechend hervortritt. Das

ganze Trio ist unter sämtlichen Teilen der Sinfonie derjenige, bei dem die Erfindung den Komponisten am wenigsten unterstützt hat. Gleichwohl erreicht es durch die musikalischen Elemente, durch den Rhythmus insbesondre, doch die beabsichtigte Wirkung, und das Scherzo als Ganzes ist der Satz, der in seiner eigentümlichen Mischung von Melancholie und Beweglichkeit auf viele Hörer den nachhaltigsten Eindruck ausübt.

Das Finale der Sinfonie (Allegro, ₵, Dmoll) erinnert mit den ersten drei Noten seines Hauptthemas



an ein Seitenmotiv, das in trotzigen Vierteln bald sich nach dem Eingang der Sinfonie zeigte. Jedenfalls weicht es dem gewöhnlichen Schluß der in Moll einsetzenden Sinfonien aufs entschiedenste aus und hat mit dem großen Kreise der sinfonischen Paradigmen zu dem Motto »per aspera ad astra« nicht das geringste gemein. Am nächsten steht die Dvořaksche Arbeit in diesem Verzicht auf ein frohes, versöhnliches Finale der Cmoll-Sinfonie Draesekes. Wenn man den Inhalt von Dvořaks Sinfonie in die Form einer Erzählung fassen wollte, würde das Ende lauten: »Die Lage unsres Helden ist noch widriger und gefährlicher geworden, als sie am Anfang der Geschichte war; aber auch seine innre Kraft ist immer mehr gewachsen. Er braucht sich nicht zu beugen«. Es geht ein starker Zug von Trotz durch dieses Finale, und in ihm liegt vielleicht die einzige Spur für die nationale Abkunft des Werkes, das sich motivischer Anleihen aus der böhmischen Volksmusik vollständig enthält. Das Bild von Kraft und Entschlossenheit, das unser Finale entrollt, wird dadurch liebenswürdiger und reicher, daß ihm weiche Wendungen, die wie Sehnsucht nach Ruhe, wie Neigung zur Ergebung, wie leise Klagen erscheinen, eingemischt sind. Jedermann

erkennt eine solche wohl in den drei letzten Takten des oben gebrachten Notenbeispiels, als dem Schluß des von Cellis und erstem Horn gebrachten Hauptthemas. Mit diesem Motiv der Ergebung setzen die Violinen zunächst leise ein Sätzchen von 14 Takten ein, das in seinem jähen, aufgeregten Abbrechen uns wieder lebhaft an den Anfang der Sinfonie, nämlich an jene Stelle zurückversetzt, wo das erste Thema des ersten Satzes in den plötzlichen verminderten Akkord auslief. Derartige Wendungen gehen durch die ganze Sinfonie als Symptome eines aufgeregten, fieberischen Seelenzustandes. Hier folgt dem Trugschluß zunächst eine Wiederholung des Themas in den Holzbläsern, die sich ins Unhörbare, ins Reich des Schlummers verlieren will. Vergeblicher Versuch! Mit aller Leidenschaft, die ein modernes großes Orchester ausdrücken kann, nimmt es gleich darauf das Hauptthema im stärksten forte auf. Dazwischen meldet sich in Flöten und Oboen der Anfang eines Themas



das bald in seiner Vollständigkeit seinen Platz als Fortsetzung und Steigerung des Hauptthemas einnehmen wird. Es folgt ihm eine einfache Periode mit Verwandlungen des Hauptthemas gefüllt. An sie knüpft eine gleich kurze an, der ein chromatisch aufsteigendes Skalenthema zugrunde liegt. Sie gibt sich ziemlich wild und heroisch und vermittelt technisch die Modulation nach E dur. Sie tut das aber sehr ausdrucksvoll, dringend und auf das zweite Thema in der Stimmung vorbereitend. Dieses zweite Thema steht regelrecht in A dur, der Oberdominant der Haupttonart des Finale und bildet — ebenso nach bekanntem Sonatenbrauch — einen innern Gegensatz zum Hauptthema:



Zuerst bringen es die Celli, gleich darauf Flöten und Oboen mit einem Abschluß in Fis dur. Ihm folgt ein 14 Takte langes Nachspiel über das aus dem Anfang genommene Motiv: ♩ ♩ ♫ | ♩. Und darauf zieht das Thema im vollen Glanze des Tutti fortissimo noch einmal vorbei. Zu einer Macht im geistigen Getriebe wird es nicht; die Durchführung des in der Sonatenform gehaltnen Satzes nimmt gar keine Notiz von seiner Existenz. Es bezeichnet einen flüchtigen und trügerischen Augenblick des Hoffens. Unsern Komponisten hat diese kurze Minute des Sonnenscheins in die Sphäre Franz Schuberts geführt, mit dem er ja unverkennbare Verwandtschaft besitzt. In dem Abschnitt, der den Bereich des zweiten Themas abschließt, spricht Dvořak in Schubertscher Zunge. Es sind Motive der großen C dur-Sinfonie, die uns in den Anfang der Durchführung hineingeleiten, und auch die berühmten Posaunen aus dem ersten Satz dieses Monumentalwerkes klingen in Dvořaks Finale hinein. Dieser Zufall nimmt aber dem Wert der Durchführung nichts. Ihre bedeutendsten Teile liegen am Anfang und am Schluß, besonders im erstern an der Stelle, wo das Hauptthema zweimal staccato, gewissermaßen versuchsweise, und ganz leise kommt. Beim dritten Mal (in H moll) tritt es vollständig auf. Die Geigen entwickeln das schließende Ergebungsmotiv zu einem längren Sätzchen, bei dem auch Dvořak der modernen Unsitte des überflüssigen Kontrapunktierens durch fleißige, aber mehr störende als unterstützende Bläsermotive gehuldigt hat. Den Mittelteil der Durchführung füllen Variationen über die Fortsetzung des Hauptthemas, ihr still einsetzendes Ende Umwandlungen des Hauptthemas selbst. In der Reprise ist der Übergang zum zweiten Thema besonders ergreifend. Den im Grunde doch pessimistischen letzten Ausklang zu veredeln, setzt Dvořak die schließenden 10 Takte in ein gehaltenes Tempo: Molto Maestoso.

Hatte die D dur-Sinfonie sofort Dvořaks großes Talent, die zweite seine Reife festgestellt, so gab der Komponist

nun in einer dritten, vierten und fünften Sinfonie auch diejenigen Beweise von Fleiß und Fruchtbarkeit, die von jedem Künstler verlangt werden, der eine hervorragende Stellung behaupten will. Um den Umfang von Dvořaks Begabung, seine ganze künstlerische Bedeutung zu beurteilen. wird unter den vorhandenen Sinfonien später einmal die zweite die wichtigste sein. Er schien mit ihr, ähnlich wie früher Gade, der Pflege nationaler Musikbestrebungen abspenstig zu werden. Diese Erwartung ist jedoch nicht eingetroffen, seine dritte und vierte Sinfonie bringen wieder reichlich böhmische Musik.
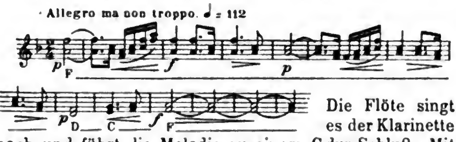
In der Fdur-Sinfonie ist das nationale Element mit der Reserve benutzt, die für die Sinfonie notwendig ist, wenn sie nicht zu einer bloßen Ausstellung von lustigen oder phantastischen Genrebildern herabsinken, wenn sie auch ferner noch dem Komponisten gestatten soll, seine Persönlichkeit mit ihren Lebenserfahrungen und ihren Talenten zu entfalten. Die böhmischen Melodien sind in dieser Sinfonie nicht absichtlich herbeigeholt, sondern sie sind im geeigneten Augenblick in die Architektur der einzelnen Sätze eingestellt worden, wenn sie dem Tonsetzer zufällig in die Hand liefen.

A. Dvořak, Dritte Sinfonie.

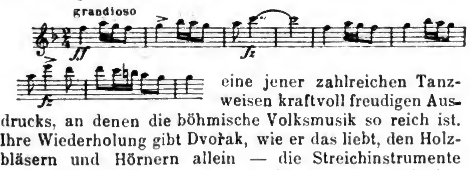
Diese dritte Sinfonie Dvořaks (Fdur, op. 76) zeigt vielerlei Verwandtschaft mit ihrer Vorgängerin in den Einwirkungen Beethovens und Schuberts; Schumann bringt sie neu hinzu. Sie steht ihr an Einheit, an Kunstwert überhaupt sehr nahe, hat vielleicht durch die frappanten poetischen Einfälle, mit der sie die Formen behandelt, noch etwas vor ihr voraus. Sie gleicht ihr auch darin, daß sie als ein weitrer musikalischer Beitrag zur Biographie des Komponisten erscheint. Sie erzählt von seiner Jugendzeit, von Idealen, von Herzenserlebnissen, von wohlbestandenen Kämpfen, von Läuterungen. Der Komponist sucht in diesem Werke die Freude:

»Auf dem saatbekränzten Hügel,
An des Teiches klarem Spiegel,
Auf der Au, im Buchenwald
Ist ihr liebster Aufenthalt.«

Dvořaks F dur-Sinfonie ist zum guten Teil eine Pastoralsinfonie. Besonders trägt ihr erster Satz (Allegro ma non troppo, $^2/_4$, F dur) den Charakter einer derartigen Tondichtung. Es ist die Stimmung eines Ausmarsches am schönen Sonntagmorgen, mit dem sein erstes Thema einsetzt: munter im ersten Teil, fromm am Schluß:
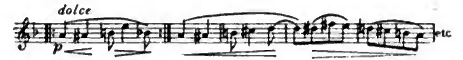


Die Flöte singt es der Klarinette nach und führt die Melodie zu einem C dur-Schluß. Mit ihm beginnt ein Abschnitt freudiger Spannung: Die Instrumente nehmen einander Motive des Themas ab, bald dies, bald jenes, bis sie sich in einer mächtigen Triolenfigur vereinigen. Diese bringt uns vor das eigentliche Hauptthema des Satzes:



eine jener zahlreichen Tanzweisen kraftvoll freudigen Ausdrucks, an denen die böhmische Volksmusik so reich ist. Ihre Wiederholung gibt Dvořak, wie er das liebt, den Holzbläsern und Hörnern allein — die Streichinstrumente machen nur mit einem urwüchsigen Zuruf: ♫♫ ♪ ihre Anwesenheit bemerkbar —, und diese schließen in A moll ab.

In dieser Tonart beginnt sofort eine Durchführung. Sie heftet sich zunächst — acht Takte lang — in launigem Eigensinn ausschließlich an den siebenten Takt des soeben gegebenen Themas. Celli und Bratschen haben sich seiner bemächtigt, die Violinen möchten es gerne zu sich herüberziehen. Dann wandelt sich die Szene. Als wäre der Wald dichter und der Schatten dunkler geworden,

tritt Ruhe im Orchester ein. Nur ein lange liegender, leiser Akkord (Amoll) tönt in Hörnern und Fagotten; über ihm flattert noch ein melodischer Rest in den ersten Geigen. Jetzt nehmen die Kontrabässe *pp* das Motiv des ersten Taktes in Fdur, die Violinen antworten mit dem bisherigen Synkopenmotiv. Wir denken uns hier unsren Wandrer ruhend, rastend und träumend. Im Traum rückt das Entfernte aneinander. So hier Anfang und Ende des Themas, des Gedankens, den er zuletzt im Kopfe trug. Die Musik ergänzt das Stimmungsbild an dieser Stelle noch durch Schilderung der äußern Natur: In den Klarinetten schlagen leise Triolenterzen an, leibhaftig dieselben, wie im ersten Satz von Beethovens Pastoralsinfonie. Es flüstert in den Bäumen, es zirpt im Grase. Und weiter noch: Genau wie bei Beethoven rückt die Harmonie schroff von vier zu vier Takten von *F* nach *Es*, von da nach *Des*, um gewaltige Überraschungen anzudeuten. Vom letztren Punkt ab dringt wieder Licht und Glanz in die Landschaft und in die Seele des Schwärmers. Wir gelangen rasch nach A dur und vor das zweite Thema:



Es verhält sich zum Hauptthema wie Dank zum Genuß. Musikalisch ist zu beachten, daß es an das Hauptthema durch den Synkopenrhythmus seines zweiten Taktes gewissermaßen unwillkürlich anknüpft. In seinem jugendlichen Drang und in dessen technischem Ausdruck trägt es die Züge Robert Schumanns.

Der ganze noch übrige Teil der Themengruppe wird mit Phantasien über dieses zweite Thema ausgefüllt. Eigen ist ihm ein durchgehender Triolenrhythmus als Begleitungsfigur, der zum Schluß melodisch wird und motivische Bedeutung erhält. Zweimal werden die Variationen über das zweite Thema durch ein Solo von Flöte und Klarinette, das freundlich und behaglich in Sechzehnteln die Skala hinauf und hinab trällert, unterbrochen.

Ihm folgt beidemale ein ebenfalls aus Beethovens Pastorale bekanntes Freudeschütteln des ganzen Orchesters auf einem zwei Takte gehaltenen Akkord im *ff*. So gibt der Komponist bald im Zarten, bald im Starken dem Glücke, das er schildern will, reich aus Eignem erfindend und geschickt an Vorhandnes sich anlehnend, immer neue Wendungen.

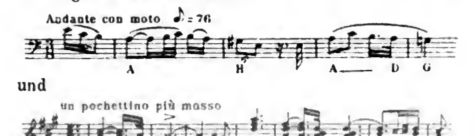
Die Durchführung beginnt geheimnisvoll beschaulich mit dem Triolenmotiv, das die Themengruppe schloß. Ihm gegenüber, dem Vertreter der einschläfernden Zaubermächte, stellen die Bässe mit dem gleichmäßig klopfenden Rhythmus ♩ 𝄾 ♪ | ♩ die Violinen mit einem in Akkordnoten abwärtssteigenden neuen, unwesentlichen Thema den weiteren Tatendrang und die Lust zu neuem uud mehrerem Genuß dar. Diese Motive führen uns bald vor das erste Thema, mit dem die Sinfonie präludierend begann. Die Flöte bringt es in G dur. Ebenfalls in höchster Tonregion wiederholen die Violinen die langsamen Schlußnoten mit Modulation nach H dur. Und nun folgt eine lange Strecke, in der immer wieder in sehr regelmäßigen Abschnitten die erste Hälfte dieses Themas vorüberzieht. Es hat gerade in dieser ersten Hälfte den Charakter einfachster Signale, besteht hier nur aus Akkordnoten, gewißermaßen aus musikalischen Naturlauten, und schlägt damit eigentlich in ein Kunstfach, das die Russen und solche Männer der äußersten Linken in der neuesten Sinfoniekomposition für sich beanspruchen, von denen Dvořak in Ansprüchen und Zielen weit entfernt steht. Wie sehr er aber im Betrieb dieser künstlerischen Spezialität seinen Mann stellt, beweist dieser Teil seiner Durchführung. Wir haben da eine mit sicherer, leichter Meisterhand gebildete Stelle: ruhig und regelmäßig in gleichen Abständen folgen die kleinen Bilder, die sich gleichen, denn sie sind alle lieblich und doch jedes anders. Mühelos fügen sie sich zum Ganzen und streben den Höhepunkten zu: das sind die Takte, wo die Freude nach lauten Tönen greift. Besonders treten die Messinginstrumente hervor. Von ihnen gebracht, wirkt

die Sechzehntelfigur aus dem Anfang unseres Themas äußerst wohlgemut und frisch; namentlich die Stelle, wo die Trompete — auf *b-c-e-g* — damit einsetzt, ist ein hinreißendes Gemisch von Stolz und Heiterkeit. Die Harmonie rückt nun von A-dur aus von zwei zu zwei Takten immer einen Schritt weiter und gelangt allmählich auf den verminderten Septimenakkord *f-as-h-d* als den Gipfel in der Entwickelung romantischer Gefühle. Denn darin ist der Satz sehr modern, ganz und gar ein Produkt des 19. Jahrhunderts, daß er der »höchsten Lust« auch einen Stich »hohen Leids« beimischt. Merkwürdig: alle die Instrumente, die von Natur beweglich sind, die Violinen, die Holzbläser bleiben an diesem Punkt vier Takte lang auf einem Tone im *ff* liegen und sind in der Höhe erstarrt, und unten in der Tiefe tummeln sich die schwerfälligen Bässe mit dem lustigen raschen Motiv! Es handelt sich hier aber um einen gewaltigen Aufschrei der Freude, gewaltig und von einer Leidenschaft getrieben, die nach Ordnung nicht frägt. Nach diesem Augenblick tritt die Reaktion in ihr Recht: Das zweite Thema erscheint: die Oboe intoniert es, die Klarinette nimmt es auf und führt es vollständig vor. Damit ist es aber auch abgetan. Das Tutti schiebt es demonstrativ mit einem *ff*-Einsatz des eigentlichen Hauptthemas, der kräftigen slavischen Tanzmelodie beiseite, die von den Violinen nach den Bässen wandert. Wie keck der Ton gegen den ersten Eintritt in der Themengruppe geworden ist, das läßt sich aus der Pauke ersehen. Die schwieg damals; jetzt stimmt sie beim Synkopentakt mit einem Sechzehnteltremolo ein. Dieser mit dem Synkopentakt beginnende Abschnitt bleibt nun für den Schluß der Durchführung; sechsmal kehrt er mit denselben Tönen von *g b* aus wieder. Ein Ruck von *Es* nach *Des*, eine Periode über dasselbe Motiv gebildet und im *pp* gehalten, dann der Quartsextakkord *c-f-a* und auf ihm im Horn das präludierende Thema, mit dem die Sinfonie beginnt. Die Phantasie klammerte sich an die letzten schönen Bilder der Durchführung gewaltig fest. Nun ist die Trennung

doch geschehen: unvermerkt sind wir in die Reprise gelangt. Die Kunst des Komponisten hat den Schritt, der zum Rückweg führte, zu dem entzückendsten Augenblick der bisherigen Wanderung gemacht.

In dem Verlauf der Reprise fordert die Erweiterung des Umkreises des eigentlichen Hauptthemas gesteigerte Aufmerksamkeit, noch mehr die schöne Kombination, in der beim Beginn der kurzen, feurig einsetzenden Coda die Einleitungsmelodie des Satzes und sein zweites Thema zusammenklingen. Trompeten, Violinen, Flöten, Klarinetten stehen auf der ersten, Posaunen, Fagotte, Celli und Kontrabässe auf der anderen Seite. In Abendrot und zartem Mondenschein geht der schöne Tag, in den uns die Tondichtung versetzt, zu Ende.

Der **zweite** Satz (Andante con moto, $^3/_8$, A moll) ist ein interessanter Absenker des Allegrettos in Beethovens Adur-Sinfonie. Die Ähnlichkeit liegt hauptsächlich in dem ethischen und tonalen Verhältnis der beiden Teile, in welche die Komposition zerfällt. Sie entwickelt sich um folgende zwei Themen:

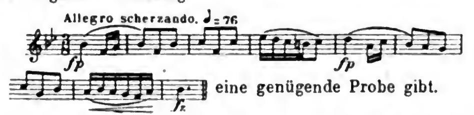


Die zweite Hälfte des ersten, von den Cellis eingeführten Themas moduliert nach Amoll zurück. Sein Schlußtakt ist der Anfang der von den Violinen aufgenommenen Wiederholung mit Schluß in *D*. Daran knüpft sich ein Zwischensatz, der das Sechzehntelmotiv des Einsatzes durchführt, und ihm folgt als Fortsetzung und Abschluß des Satzes die bisher gehörte Musik mit den Bläsern (zuerst Flöte und Fagott gemeinsam voran) als Hauptstimmen.

Zu den schönen Gedanken und Erlebnissen des ersten Satzes der Sinfonie stellt sich dieser erste Teil des Andante in einen gewissen undankbaren Widerspruch; als Niederschlag aus dem trüben, an seelischen Kämpfen reichen Stimmungskreis der zweiten Sinfonie ist der ernsten Zufriedenheit, die in seiner Melodie sich ausspricht, ein kleiner Satz von Schwermut beigemischt. In den Zwischensätzen, die aus dem Sechzehntelmotiv herauswachsen, ringt das Gemüt nach Befreiung von dem dunklen Rest und nach vollständigem Licht. Der A dur-Satz bringt es. Eine Weile tragen die Bläser allein den zwar nicht neuen, aber an dieser Stelle wie ein Original wirkenden, Himmelsruhe atmenden Gesang vor. Mit dem Eintritt von H moll nehmen es die Violinen auf, und zugleich tritt an dieser Stelle eine gewisse Stockung der Empfindung ein. Die Modulation gerät ins Schwanken, es ist, als ob eine ungesehene Macht den Weg versperrte, es bedarf eines gewaltsamen Anlaufs. Dieser führt nach C dur. Von da aus wiederholt sich die schöne Szene, die mit Schumannschem Material die Weihe Beethovenscher Gebetsmomente erreicht. Die dramatische Wendung, die im ersten Teil dieses Mittelsatzes mit der Modulation nach H moll begann, setzt jetzt mit dem Eintritt des Themas in die Septimenharmonie *g-b-d-f* ein, es kommt zu einer größeren Kraftäußerung und zu einem verzweifelten energischen Abschluß in dem fernen E dur. Ihm antworten wie warnende Stimmen, zweimalige Bläsersignale, die wie Rezitative wirken. Kleinlaut und resigniert tritt der vermessene Himmelsstürmer den Rückzug an nach der heimischen Sphäre, in die engere und bescheidene Beschaulichkeit des Hauptsatzes in A moll, der nach einem langen Nonenakkord auf *E* in veränderter Instrumentation einsetzt. Die Holzbläser haben das erste Wort, die Celli erst das zweite. Nachdem die Doppelperiode harmonisch genau wie im ersten Teil des Satzes verlaufen ist, nimmt die Musik einen neuen, sehr erregten Charakter an. Ein Trugschluß nach B dur markiert den Anfang der Stelle. Sie endet damit, daß, von den ersten

Violinen tumultuarisch begrüßt, in den Holzbläsern wie ganz von fern das Thema des Mittelteils des Adursatzes noch einmal erscheint. Unter dem Eindruck dieser Vision endet der Satz ohne innerlich zur Ruhe und zum Abschluß gekommen zu sein. Am deutlichsten geht das aus dem unvermittelten Nebeneinander von *pp* und *f* hervor, in dem sich der Anfang des A moll-Themas verabschiedet. Es wäre denkbar, daß der Satz und namentlich sein Schluß auf abergläubische und hysterische Zuhörer beängstigend wirkt.

Dvořak trägt dem ganz ungewöhnlichen Ausgang seines langsamen Satzes noch dadurch Rechnung, daß er dem dritten Satz (Allegro scherzando, $^3/_8$, B dur) eine Einleitung vorausschickt, die an die Rezitative erinnert, mit dem das Finale von Beethovens Neunter beginnt. Nur eine ganz kurze Pause, die Zeit läßt einmal aufatmen, soll dem Andante folgen. Dann setzt sofort das Achtelmotiv, das in A moll schloß, auf dem Dominantseptakkord *f-a-c-es* wieder ein. Es veranschaulicht wohl das Klopfen des erregten Herzens. Und nun beginnen die Celli eindringlich zur Ruhe und Besonnenheit zu ermahnen. Das Tutti gibt den Widerhall der Worte erst einsilbig, immer noch zagend und erschreckt, schließlich, als das Cello auf *es* schließt, gefaßter in einem längeren Sätzchen von vier leisen Takten. Da schließt sich an die Fermate, die hier einem Fragezeichen gleicht, ganz unwillkürlich ein hübscher — wohl böhmischer — Walzer, von dessen Liebenswürdigkeit der Anfang



eine genügende Probe gibt.

Diese humoristische Überrumpelung führt glücklich über eine gespannte und peinliche Situation hinweg. Gewiß bieten die Formen der Beethovenschen Sinfonie häufig

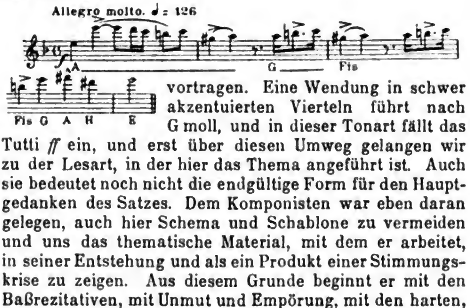
Gelegenheit zu sinnreicher Modifikation und poetischer Belebung. Aber erst in neuester Zeit bemühen sich die Komponisten merkbarer, sie zu benützen, insbesondere die ausländischen. Das hier von Dvořak gegebene Beispiel ist eins der auffälligsten und wirksamsten. Die Weiterführung des Themas ist zunächst ganz unregelmäßig. Die Flöten und Klarinetten nehmen es den Violinen ab. Es moduliert nach Dmoll und geht mit den Bläsern nach Bdur znrück. Sofort nach diesem Bdur-Schluß nimmt aber die froh gemütliche Tanzweise einen schwankenden Charakter an: der ganze Mittelteil des Hauptsatzes verläuft stockend: durch Generalpausen, verlegene Wiederholungen versprengter Motive unterbrochen, in Fugensätzen die offene Ratlosigkeit verkündend. Das Seitenthema, das sonst üblicher Weise dem Hauptthema Gesellschaft leistet, bleibt aus. Es senken sich über die Szene die Schatten des Abends und der Bangigkeit. Der lange Abschnitt endet mit einem gewaltsamen, plötzlichen Übergang der Harmonie von Dmoll nach Bdur, der Nuancierung von *p* zum *ff*. Noch einmal eine irrende und suchende Geigenfigur und dann: Wiederholung des ersten Teils des Hauptsatzes im *ff*, demonstrativ mit Kraft und Glanz angetan. Nach acht Takten aber schon beginnt das Abschiednehmen, das Schließen und Verklingen. Dann ein kurzer Übergang im *pp*, merkwürdig durch die Entschiedenheit, mit der er in fremde Tonart (nach Desdur) führt, und in dieser: das Trio auf Grund folgenden Themas



Es ist dieses Trio eine neue Idylle, ein verschwiegenes Plätzchen, das sich von dem Festplan des Hauptsatzes abzweigt, in Park und Bäumen gelegen, für die Zwiesprache von Liebenden geschaffen. Die Musik ist in diesem Satz der Ausdruck intimster Schwärmerei, freudig ruhiger und inniger Gefühle. Es verläuft in drei Abteilungen. In der ersten spielen Bläser und Geiger nur
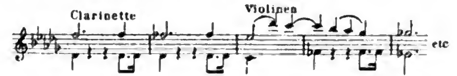
zart um Rhythmen, wie das chumann gern tut. In der zweiten (mit dem Septimenakkord *des-f-as-ces* setzt sie ein) erweitert sich das Motiv durch Anfügung des Rhythmus zum Gesang. Mit dem Eintritt in A dur und ins forte des vollen Orchesters nimmt er einen Hymnenton an, der uns ganz an die korrespondierende Stelle in Schuberts großer C dur-Sinfonie versetzt. Sehr schön ist es, wie diese Abteilung mit dem neuen Achtelmotiv von dieser Stelle des glühenden Ausdrucks zurücklenkt in den Ton stiller Seligkeit. Die dritte Abteilung markiert mit ihrem ersten Schmerzensakkord: *des-f-as-ces-d* den Augenblick des Abschieds, der Trennung, die der Komponist in neuen Tönen der Innigkeit schildert. Nach dem letzten leisen Klopfen des Des dur-Rhythmus setzt sofort laut und mitleidlos der übermäßige Dreiklang *des-f-a* ein und treibt zurück in die ländliche Tanzszene.

Das Finale (Allegro molto, C, F dur) setzt in A moll ein, so wie der zweite Satz der Sinfonie, das Andante. Ebenfalls ähnlich wie in diesem Andante hören wir zuerst nur Baßinstrumente. Es sind diesmal Celli und Kontrabässe, die — natürlich in tiefer Lage — die ersten 3 Takte des Themas



vortragen. Eine Wendung in schwer akzentuierten Vierteln führt nach G moll, und in dieser Tonart fällt das Tutti *ff* ein, und erst über diesen Umweg gelangen wir zu der Lesart, in der hier das Thema angeführt ist. Auch sie bedeutet noch nicht die endgültige Form für den Hauptgedanken des Satzes. Dem Komponisten war eben daran gelegen, auch hier Schema und Schablone zu vermeiden und uns das thematische Material, mit dem er arbeitet, in seiner Entstehung und als ein Produkt einer Stimmungskrise zu zeigen. Aus diesem Grunde beginnt er mit den Baßrezitativen, mit Unmut und Empörung, mit den harten,

an Beethoven erinnernden Unisonostreichen des gesamten Orchesters auf den Oktaven von $\overline{\overline{e}}$ und $\overline{\overline{\overline{e}}}$, die dem oben gegebnen Amolleinsatz des Tutti vorausgehen. Er bildet eine Szene der Verwirrung und Verzweifelung, die ihren Charakter am bedrohlichsten in einem hinabstürzenden Achtelunisono äußert. Seinem *ff* folgt ein piano, der Eile ein Zögern, und nun kommt eine merkwürdige Stelle, die jedermann an Schubert und an das Horn im Andante seiner großen Cdur-Sinfonie erinnern wird. Auch hier bei Dvořak liegt die Vorstellung einer Wundererscheinung, eines »deus ex machina« zu Grunde, der die wilden Wogen sänftigt und bändigt. Die musikalische Gestalt, die der Komponist dieser Vision gibt, ist die einer liegenden Stimme, die zehn Takte lang — nach jedem Ton eine kurze Pause — immer wieder *g* angibt. Die Bässe steigen drunter von *e* bis ins große *g* und stützen eine Modulation, die von *e-g-b-des* aus tastend und seltsam schließlich nach *a-cis-e-g* gelangt. Danach ein Sammeln und Ausholen in den Stimmen, und nun erst der eigentliche, der formal richtige und notwendige Anfang des Satzes: das oben angegebene Thema in Fdur, natürlich mit einigen Änderungen in den Motiven: vom zweiten Takt ab in Achteln, bei der Wiederkehr — die sehr spannend eingeleitet wird durch ein mächtiges Signal auf *b h* — in Vierteln. So schließt die Themengruppe, die düster und schwer begann, triumphierend, freudig kraftvoll. Aber dieser Siegeston wird schnell abgedämpft, der Platz für das zweite Thema



zurecht gemacht.

Dieses führt uns in die Sphäre des Adur-Satzes im Andante zurück, wenn das auch technisch noch nicht so gleich zu ersehen ist. Den freien Wiederholungen der hier mitgeteilten Periode folgt zunächst ein sehr einfacher Nachgesang aus Akkordnoten



diesem aber die auf dem Nonenakkord ruhende Musik, mit der in jenem Andante die Vision des A dur-Themas verschwand. Ganz natürlich also, daß diese Stelle, als sie geendet — zunächst einen Alarm erregt.

Die Durchführung des Satzes beginnt damit. Das Hauptthema tritt in C moll auf. Bald tritt das Motiv mit den punktierten Achteln — siehe den zweiten und dritten Takt des Hauptthemas — in den Vordergrund. Es fügt sich — beim Eintritt nach As dur — zu einem Sätzchen, das an Wiener Tanzweisen köstlich erinnert. Jener oben angegebene Nachgesang des zweiten Themas und die wehmütige Abschiedsmusik aus dem Andante treten an seine Stelle. Wiederum großer Aufruhr, als sie geschlossen, das hüpfende Motiv sucht sich vergeblich durch den dramatischen Lärm des vollen Orchesters durchzukämpfen. Die Hörner schleudern ein Machtwort drein, und durch die erzwungene Stille zieht langsam (tempo Andante), von Oboe, dann von Klarinette geblasen, der Anfang des Hauptthemas dahin. Im Trauergewand nimmt der Dichter den letzten Abschied von seinem schönsten Ideal, von der Erinnerung an jene Himmelsgestalten des Andante. Die Reprise beginnt mit einer geistreichen Variation. Ein einfaches gestoßenes Achtelmotiv, mit dem von Tonart zu Tonart rüstig fortgeschritten wird, ist das neue Element. Dann kommt das Hauptthema wieder wie im ersten Teil des Finale, endlich in der Haupttonart: F dur. Die Gruppe des zweiten Themas ist einigermaßen erweitert, sie schließt wieder mit Nachgesang und mit der aus dem Andante entnommenen Trennungsmusik. Aber diesmal bricht kein Tumult aus, sondern es schließt sich das fromme Ende des Einleitungsthemas des e r s t e n S a t z e s an. Immer freudiger wird nun der Ton, in dem das Hauptthema (in F) wieder aufgenommen wird, immer pastoraler, und in den zwölf letzten Takten stehen wir vor dem Anfang der Sinfonie. Glänzend intoniert die Posaune das erste Thema des ersten Satzes.

A. Dvořak, Vierte Sinfonie.

Dvořaks vierte Sinfonie (G dur, op. 88) ist in England erschienen und vielleicht schon aus diesem Grunde weniger bekannt geworden. Es stehen ihrer Einbürgerung und Verbreitung jedoch auch innere Schwierigkeiten gegenüber: Sie ist den Begriffen nach, an die die europäische Musikwelt seit Haydn und Beethoven gewöhnt ist, kaum noch eine Sinfonie zu nennen, dafür ist sie viel zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung begründet. Sie neigt zu dem Wesen der Smetanaschen Tondichtungen und dem von Dvořaks eignen slavischen Rhapsodien. Die wahre Freude an dem Werk bleibt den Landsleuten des Komponisten vorbehalten, die in dieser und jener an sich nur bescheidnen Melodie ein Stück teuerster Kultur erleben.

Der erste Satz (Allegro con brio, C, G dur) wird von einer elegischen Weise in G moll eingeleitet, die durch den vollständig Schubertschen Schluß mit der Auflösung nach Dur am meisten fesselt. In der Mitte drängt sich ein Marschmotiv hervor. Dieser Einleitung, die sich hauptsächlich auf Cello und Horn stützt, folgt die Flöte mit einem Thema in G dur



das unter den zahlreichen Ideen, die dem Komponisten während dieses Satzes durch den Kopf ziehen, die erste Stelle einnimmt. Nächst ihm gelangt das Marschmotiv zur größten Bedeutung. Nachdem das zweite Thema mit seinem Gefolge vorbei ist, kehrt die Einleitung in Moll wieder. Diese Stelle ist die bemerkenswerteste im Satze. Ihr folgen Durchführung und Reprise ohne nennenswerte Beweise von Inspiration oder künstlerischer Energie.

Der zweite Satz (Adagio, $^2/_4$, C moll) ist der originellste der Sinfonie und einer der eigensten überhaupt, die wir auf diesem Gebiete haben. Feierliche Kirchenmusik, Serenaden, von fern her kecke Marschklänge — ganz dis-

parate Elemente schließen sich da höchst glücklich zusammen.

Der dritte Satz (Allegretto grazioso, $^{3}/_{8}$, G moll) hat zum Hauptthema eine Melodie von sehr breitem Wurf und einem Charakter, der sich ganz für den Hausschatz der älteren Romantik eignen würde. Als Seitenthema folgt ihr eine chromatisch beginnende Weise, die in einem etwas halsstarrigen Kanon durchgeführt wird. Der beste Teil des Satzes ist das Trio in G dur. Seine Melodie hat Kinderaugen. Das Finale (Allegro ma non troppo, $^{2}/_{4}$, G dur) wird von einem sehr anspruchsvollen Trompetensolo eingeleitet, das uns wohl zu einem Nationalfest ruft. Volksspiele in Gestalt von Variationen über eine Paraphrase des Hauptthemas vom 1. Satze — siehe das erste Notenbeispiel — füllen es zum größten Teil aus.

Eduard Hanslick faßt in seinem Buche: »Fünf Jahre Musik« einige Kammerkompositionen Dvořaks als des Komponisten »Amerikanische Musik« zusammen. Das Hauptstück dieser Abteilung zu sein, darf Dvořaks neueste, seine fünfte Sinfonie (E moll, op. 95) beanspruchen. Sie führt offen den Titel »Aus der Neuen Welt«. Ein Programm will diese Bemerkung wohl kaum bieten, die Sinfonie malt und schildert nur sehr bescheiden. Sie sollte den Freunden Dvořaks ein Lebenszeichen bringen, die Fragen nach seinem Tun und Ergehen nach echter Künstlerart nicht mit Reden und Worten, sondern mit einem Stück seines besten Lebens beantworten. Da kann sich jeder überzeugen, ob er noch der Alte im fremden Lande geblieben. Spärlich und nicht gerade imposant kommen einige neue Eindrücke zum Vorschein, die die New Yorker Zeit in Seele und Phantasie verursacht hat; mächtiger schlägt aus dem originellen Künstlerbrief die Sehnsucht nach der alten Heimat, die Liebe, die ihn an der Väter Sitte bindet, hervor.

A. Dvořak, Fünfte Sinfonie

Einen äußerlich greifbaren Niederschlag des Amerikanischen Aufenthalts bietet die Sinfonie in einer handvoll aus der Volksmusik der Neger oder der Indianer stammenden Originalmelodien, die in den einzelnen Sätzen des Werkes verstreut und versteckt sind. Der amerikanische

Neger hängt mit der Musik fast ausschließlich durch den Rhythmus zusammen; bei weitem höher stehen die Indianerweisen. Ihnen begegnen wir deshalb auch häufiger in Instrumentalkompositionen der jungen amerikanischen Schule; auch Heinrich Zöllner hat in einem seiner Chöre, dem »Indianischen Liebesgesang«, eine sehr hübsche Probe davon gebracht. Daß ein Vertreter nationaler Elemente in der Kunstmusik, wie Dvořak, Volksweisen überall, wo er sie findet, teilnehmend und liebevoll behandelt, versteht sich ohne weitres. Wenn wir trotzdem sehen, daß aus dem amerikanischen Material in dieser Sinfonie nicht viel geworden ist, so führt diese Tatsache zu der Vermutung: daß die Natur dieses Materials dem Wesen der Sinfonie zu fremd gegenübersteht.

Der erste Satz beginnt in einer langsamen Einleitung (Adagio, 4/8, Emoll) mit nachdenklichen, durch Synkopenrhythmus gezeichneten Motiven, die leise von den Cellis zu den Flöten ziehen. Plötzlich setzt das Streichorchester, an das Synkopenmotiv anknüpfend, unisono im *ff* ein, die Pauke dröhnt, scharf fahren die Bläser auf, die Harmonie ist von Emoll nach Bdur gesprungen. Es muß etwas Bedeutendes vorgefallen, eine große Wendung eingetreten, ein wichtiger Entschluß gefaßt sein. In der neuen Tonart treten neue Motive auf: die Bedenklichkeit (in den Holzbläsern) wird vom Wagemut (Celli, Bratschen, Hörner) vertrieben. Die aufsteigenden Töne dieses zweiten Motivs künden das Hauptthema des Allegros (2/4, Emoll) an, das nach wenigen Takten eintritt. Seine vollständige Gestalt



ruht in der ersten Hälfte auf dem Klang des zweiten Horns, in der zweiten auf Klarinetten und Fagotten, spricht in jener großes Sehnen und Erwarten, in dieser etwas stürmisch Behagen und Befriedigung aus. Die nächste Wiederholung, an der Spitze die Oboe, führt nach

Gdur und sofort mit Trugschluß nach Hdur. Von da an setzt es mit der ersten Hälfte allein zu neuen Sätzen an; die Stimmung schwingt sich auf, und es kommt zu einer neuen Wiederholung des Hauptthemas in seiner Originaltonart im *fff*. Im Triumphe zieht es vorüber, gefolgt von einer Kette froher Gefühle über das leitende Motiv der zweiten Themenhälfte gebildet. Ehe man es erwartet, wird abgebrochen; der freudige Ton wird schwächer, zögert und schwankt. Wir stehen vor einem psychologischen Vorgang, wie ihn jeder jeden Tag erlebt: Eine Fülle innerer Gefühle schwindet plötzlich vor einem Eindruck, der das äußere Auge getroffen hat. Die kleine Barbarenmelodie



ist in Sicht gekommen. Alles was Dvořak bisher gegeben hat, konnte in Europa heimisch sein; diese Tanzweise führt uns zum ersten Mal in die neue Welt, wenigstens auf einen der Kultur entrückten Boden. Das sagt uns vor allem das *f* an Stelle des *fis*. Wo der Leitton aufhört, da beginnt das Naturvolk oder das Altertum. Der fremdartige Charakter der Weise wird aber durch Nebenumstände noch unterstützt. Da ist das Horn, das die ganze Zeit $\overline{d}$ in Vierteln gibt. Auch in den Violinen zittert und schillert dieses *d*. Als das amerikanische Thema zum ersten Male erscheint, da hat der Komponist noch nicht die Absicht, sich ihm gefangen zu geben. Die Flöten und Oboen bringen es als Kontrapunkt, als Begleitstimme; die geistige Führung liegt, wenn auch nur leise, noch in der Klarinette. Aber schon nach 8 Takten ist das anders. Da kommt die Melodie der Wilden in die zweite Violine und bringt ihren ganzen aus der Heimat gewohnten Musikapparat mit: die liegenden Stimmen und die Quintenbässe. Und nun ist auch die Phantasie des Tondichters auf eine weite Strecke ganz von diesen drolligen Mo-

tiven in Beschlag genommen. Er sucht sich ihrer mit einer ernsten Baßweise zu erwehren, aber drüber spielen die Sechzehntel weiter und in den Holzbläsern kommen gar neue Motive dazu, die mit Pralltrillern und kecken Rhythmen des Abendländers zu spotten trachten. Die lustige Weise war nur ein Vorläufer; in das eigentliche amerikanische Musikwasser kommen wir erst mit dem zweiten Thema, das die Flöte in Gdur bringt



Mit ihm schließt auch der ganze erste Teil des Satzes, die Themengruppe sofort ab.

Die Durchführung beginnt, indem sie an das Ende des zweiten Themas anknüpft, auf dem übermäßigen Dreiklang *g-h-dis*, der 12 Takte lang immer leiser gehalten wird: Der Dichter, von den neuen Eindrücken überwältigt und verwirrt, schlummert ein. Wie im Traum tritt nun in seiner Seele das entlegenste zusammen: der Anfang des zweiten Themas und der Schluß des ersten. Dann kommt dieses zweite Thema – jetzt in Adur und Amoll — in einer närrischen Verkürzung und zerrissen, die erste Hälfte in den Cellis, die zweite in den Holzbläsern, unaufhörlich nach vorn. Die Kombination von erstem und zweitem Thema kehrt wieder. Dann stellt sich der Anfang des Hauptthemas mit ein, und sobald es sich gezeigt, ist der Traumcharakter für eine Weile preisgegeben. Jedes der aus seinem Zusammenhang gerissenen Elemente sucht sich durchzusetzen und mit Gewalt zu behaupten. Das gibt eine Art Rüpelszene mit großem Lärm. Erst am Schluß der im ganzen knappen Durchführung, wo das Hauptthema entschieden die Oberhand gewinnt, tritt wieder Ruhe und Klarheit ein.

Die Reprise verläuft regelmäßig bis auf den unwesentlichen Umstand, daß das zweite Thema in Asdur steht. In der Coda läßt Dvořak zweites und Hauptthema gleichzeitig spielen: jenes in den Trompeten, dieses in der Altposaune. Der ganze Schluß ist in Farbe und Harmonie-

haltung sehr glänzend und rühmt den Freunden in der Heimat die »Neue Welt« im Superlativ.

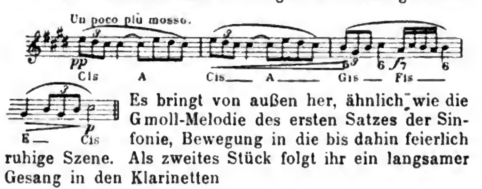
Der zweite Satz (Largo, C, Desdur) ist wohl derjenige, der bei den meisten Zuhörern der Sinfonie einen dauernden Platz in ihrer Erinnerung erobert. Er ist von der eigentümlichen, ruhigen und träumerischen Schönheit, durch die uns zuweilen Bilder der Wüste, der Steppe, der Pußta so mächtig ergreifen. Die Stille und die Größe der Sehfläche und der unbestimmte Glanz der drüber liegt, wirken gemeinsam, Phantasie und Sinne zu nähren und noch mehr zu reizen. In der Musik finden wir die Seitenstücke zu dem Satze Dvořaks am nächsten bei Borodin und Rimsky Korsakoff. Es handelt sich um einen neuen Ton, dem sich von den älteren nur Liszt in seinen Ungarischen Rhapsodien nähert. Dvořak hat vielleicht Eindrücke der Prärie in sein Largo gemischt.

Der Satz beginnt »wie Orgelton und Glockenklang« mit feierlichem, breitem Akkordenvorspiel der Messingbläser. Darauf setzt das englische Horn zu folgendem Gesang an:



Das ist die Stimme des Gottesfriedens, der heiteren Andacht, der kindlichen Unschuld, erhebend und lieblich zugleich. Der Satz wird unter Mitwirkung von Klarinetten, dann Fagotten zu einem bescheidenen Lied von 16 Takten erweitert. Da kehren die einleitenden Akkorde, jetzt in den Holzbläsern, zum Abschluß wieder. Darauf nehmen die Violinen das Thema zu einem kleinen Satz, der dem Mittelteil des dreiteiligen Liedes ungefähr gleicht, das Schlußwort hat das englische Horn. Ihm nach gibt, wie im fernsten Echo, das Horn con sordino die Motive des ersten Taktes noch einmal. Dieser bis hierher reichende erste Teil des Largo ist in Desdur geblieben. Der zweite setzt in Cismoll ein. Sein thematisches Material besteht aus mehreren Stücken.

Das erste Stück wird vom folgenden Thema gebildet:



Es bringt von außen her, ähnlich wie die Gmoll-Melodie des ersten Satzes der Sinfonie, Bewegung in die bis dahin feierlich ruhige Szene. Als zweites Stück folgt ihr ein langsamer Gesang in den Klarinetten



Ersichtlich ziehen Schatten durch ihn. Glich das Desdur-Thema einem Dankgebet, so dieses einer Bitte um Schutz vor Gefahren. Ziehen wir aber die Erregung mit in Betracht, die sich in den Rhythmen der begleitenden Streichinstrumente ausspricht, ferner den leisen Ton, in dem der Satz gehalten ist, drittens den deutlichen nationalen Anklang in der Melodie, so dürfen wir den Abschnitt wohl auch auf Heimatserinnerungen des Komponisten deuten. Das eine schließt in diesem Fall das andere nicht aus. Was der Poesie versagt ist, verschiedene Vorstellungen und Empfindungen miteinander in der gleichen Sekunde zur Anschauung zu bringen, — die Musik kann es.

Die von diesen beiden thematischen Stücken gebildete Gruppe wird, und zwar in derselben Tonart, wiederholt. Der Hauptunterschied ist, daß jetzt die Violinen führen. Zu dem Triolenthema bringen die Holzbläser nachahmende und verstärkende Kontrapunkte. Wie das bei Wallfahrten häufig vorkommt, daß sich an die religiösen Zeremonien ein bunter Jahrmarkt anschließt, so folgt jetzt dem Cismoll-Teil ein dritter Abschnitt unseres Largo in Cisdur, dessen Charakter durch das ihm zu Grunde liegende Thema
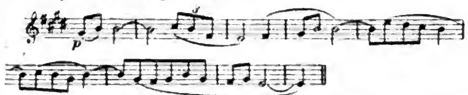


genügend gekennzeichnet wird. Es läuft erst durch die oberen Holzbläser, dann nimmt es das Streichorchester auf und treibts mit ihm zu einer wilden, bacchantischen Lustigkeit, die sich mit der Schnelligkeit entwickelt, in der nur Naturvölker ihre Empfindungen wechseln. Die Trompeten setzen das Tüpfelchen auf das i des tollen Spuks. Sie sind es aber auch, die schon im nächsten Augenblick der aus Rand und Band geratnen Gesellschaft der Instrumente wieder den ernsten Zweck der Versammlung zu Gemüte führen. In einem unerwarteten Adur (unmittelbar auf die Cisdur-Akkorde) bringen sie den Anfang des Hauptthemas des Largos, des Desdur-Themas. Es folgt, in seiner Originalgestalt und vom englischen Horn gesungen, diesem Appell auf dem Fuße. Als es die Geigen aufnehmen, macht sich — in drei Fermaten — ein wundersames Stocken bemerkbar. Der Satz verklingt poetisch, als wenn sich Nacht übers Land breitet. Ganz nahe am Schlusse hören wir auch noch einmal die feierlich langsamen Bläserakkorde.

Das **Scherzo** der Sinfonie (Molto vivace, $^3/_4$, E moll) entfaltet in seinem Hauptsatz einen harten Humor. Diese Härte beruht weniger auf dem melodischen Thema des Satzes als auf der Einkleidung, die ihm der Komponist gibt. Mit einigen erschreckenden Schlägen meldet es sich in den einleitenden Takten, läßt seine ersten Achtel befremdend, zügellos durch die Streichinstrumente sausen, erscheint dann endlich vollständig, aber auf einem gänzlich unbefriedigenden Akkord, (auf der Dissonanz *h-d-e-g*), so wie es die russischen Melodien zu tun pflegen. Als es zum zweiten Male seinen Weg sucht, stellt sich ihm die Klarinette rechthaberisch und ungeberdig entgegen. Dann hat sich wieder das Tutti des Streichorchesters in

Molto vivace. 𝅗𝅥. = 80

einem übermäßigen Dreiklang verfizt, und als es endlich in die richtige Harmonie gekommen ist und im *ff* die Unglücksmelodie durchdrückt, stellen wieder die Hörner mit ganz querköpfigen Tönen alles Erreichte in Frage und finden leider bei den sämtlichen Holzbläsern Unterstützung. Nur die Bässe führen unter diesen Umständen die Absicht mit dem Scherzothema durch. Aber nachdem der Form soweit genügt ist, läßt man es allgemein fallen. Ganz wider allen Brauch tritt schon jetzt das Trio ein, ein etwas langsam gehaltener Satz in Edur mit folgendem Hauptthema



Seine beiden ersten Noten erklären uns, warum der Satz bisher so wunderlich verlaufen, warum der Scherz in einen Streit ausgeartet ist. Der zweite Satz, das schöne Largo, beherrschte noch die Phantasie, und was hier in diesem Trio in den Holzbläsern, später im Cello gespielt wird, ist ein Anklang, ein Nachklang seines Desdur-Themas, der Melodie des englischen Horns. Doch lange dauert der Frieden dieses Trios nicht. Das Thema des Hauptsatzes setzt wieder ein im dreifachen *p* und in Edur. Aber bald wird das Wetter schlecht: ein verzweifelt vorwärts schiebender Übergangs- und Modulationssatz, bei dem die Trompete eine sehr wichtige Rolle spielt, bringt uns wie im Flug wieder nach Emoll und gleich an die Stelle, wo die Hörner das *ff* des Hauptthemas so heftig bestritten. Sie haben jetzt auch die Bässe auf ihrer Seite, und es kommt zu einem schnellen Schluß, oder vielmehr einem Abbrechen. Es ist still geworden. In den Bläsern hören wir wie einen Wehruf wiederholt: *c h*, die Geigen intonieren dazu wie stumpf und mechanisch das Quintmotiv, mit dem das Thema des Hauptsatzes beginnt. Da werfen die Celli und nach ihnen die Bratschen in die allgemeine Ratlosigkeit das

Hauptthema des ersten Satzes der Sinfonie hinein, auf das vor dem letzten Sturm, wohl unbemerkt, die Bässe schon einmal angespielt haben. Jetzt tut es seine Wirkung. Es beginnt ein friedliches Spiel um folgende einfache Tanzweise
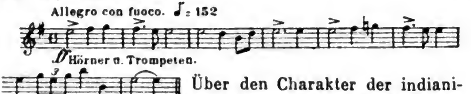


die uns wieder in die deutsche Volksmusik, wieder in die Nähe von Dvořaks großem Ahnherrn Franz Schubert führt. Dem Cdur-Satz, mit dem dieses neue Thema beginnt, folgt eine Fortsetzung in G mit weiteren hübschen Motiven als zweiter Teil, und dann kommt der Cdur-Satz wieder. Es handelt sich also in der Komposition unseres Scherzos um die Einschiebung eines dreiteiligen Liedsatzes an die Stelle einer etwaigen Durchführung. Durch diese Einschiebung, weiter durch die Vorschiebung des Trios, durch die Aufnahme von Themen aus dem zweiten und ersten Satz hat aber Dvořak seinem Scherzo einen ganz außerordentlich individuellen Charakter gegeben. Das hergebrachte Formenschema ist zwar benutzt worden, aber die Formen haben eine ganz unerwartete Bedeutung und Stellung erhalten. Der eigentliche geistige Hauptsatz ist der Cdur-Satz geworden, den wir eben verlassen haben. Dvořak hat seine wiederholt gerühmte Kunst der poetischen und dramatischen Belebung Beethovenscher Formen wiederum glänzend bewiesen. Man kann nur wünschen, daß dieser Beweis auch als Muster dienen möge!

Die Coda des Satzes ist vorzugsweise dem Hauptthema aus dem ersten Satz der Sinfonie gewidmet; ganz am Schlusse spielt die Trompete noch einmal auf den eingeschobenen Cdur-Satz an und bekräftigt damit die Wichtigkeit, die er in dem nun beendeten Satz gehabt hat.

Das F i n a l e der Sinfonie (Allegro con fuoco, ₵, Emoll) beginnt in einem ähnlichen Balladenton wie der Schluß-
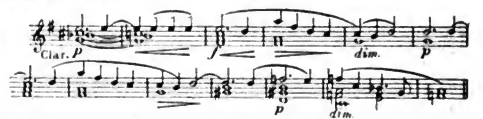
satz von Gades Cmoll-Sinfonie. Auch thematisch fühlt man sich an dieses Werk erinnert, wenn das Hauptthema wie folgt einsetzt:



Über den Charakter der indianischen Kriegsmelodien, wie sie etwa Baker mitteilt*), geht es mit großem Schwung hinaus. Es könnte ein Kampflied der Puritaner aus den Unabhängigkeitskämpfen sein. Nachdem das volle Orchester die Melodie abgeschlossen hat, findet ihr Siegesmut einen weiteren, nicht mehr feierlichen, sondern kräftig weltlichen Ausdruck im folgenden Thema, das seine fremdländische Abstammung durch dreitaktiges Metrum kundgibt



Zum zweiten Male in der Haupttonart, Emoll, gebracht, verliert es sich auffällig schnell. Die Harmonie sitzt auf dem verminderten Septakkord *cis-e-g-b* fest; zu den vielen alarmierenden Elementen, die an der Stelle zusammenkommen, steuert auch das Schlagzeug bei. Wie geisterhaft tritt als zweites Thema des Finale der Gesang der Klarinette ein



Er bedeutet Heimweh, Sehnsucht nach 'Vaterland und Freunden, den Entschluß zur Rückkehr in die alte Welt.

*) Th. Baker: Über die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig 1882.

Wenn wir es aus dem Thema selbst nicht verstehen sollten, aus dem schmerzlichen Einsatz, so sagt es uns das Motiv, das im 6· Takt begleitend einsetzt. Das stammt aus Dvořaks letzter Sinfonie, aus seiner vierten, seiner böhmischen Sinfonie. Diesem elegischen Thema der Klarinette, das die Violinen bald aufnehmen, schickt Dvořak einen fröhlichen Nachfolger hinterdrein



Sein letzter Takt trägt in übermütiger Färbung langhin die Fortsetzung, bis ihn zuletzt der Fagott, mit dem Cello vereint, leise aufnimmt und das Motiv ins Humoristische wendet. Ein wenig klingt es ja auch an den Mittelteil des Cdursatzes im Scherzo an.

In der Durchführung wechselt zunächst dieses Motiv der Heimkehr — wie wirs wohl nennen dürfen — mit Bruchstücken der amerikanischen Themen des Finale. Dann setzt in F dur die schöne Hauptmelodie des zweiten Satzes der Sinfonie, des Largo ein, tritt glänzend und glänzender heraus. Daneben stellt sich dann der Anfang vom Hauptthema das Finale, plötzlich tritt das Hornthema herein, mit dem die Sinfonie begann: das Motiv der Erwartung. Jetzt gilt es wohl der Heimreise. Noch eine Weile streiten sich im Gemüte des Komponisten und in der Durchführung alte und neue Welt. Dann erscheint im Meno mosso das Hauptthema des Finale piano von der Oboe in tiefer Lage und vom Horn geblasen, bald darauf das zweite Thema, das Thema des Heimwehs in Edur. Der Abschied ist genommen, der Entschluß zur Rückkehr gefaßt, und entschlossen, freudig wird er ausgeführt.

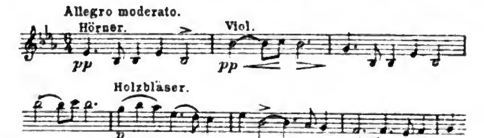
A. Dvořak, Zwei nachgelassene Sinfonien und Bläserserenade.

Zwei nachgelassene Sinfonien des Komponisten, die eine in Es aus dem Jahre 1872, die andere in D moll, 1874 komponiert, sind unbeachtet geblieben. In der Es dur-Sinfonie ist das Adagio sehr bedeutend. Gleichfalls ziemlich unbekannt geblieben ist auch Dvořaks Sere-

nade für Blasinstrumente, ein durch die liebenswürdige Mischung von individuellen und nationalen Zügen eigenes und fesselndes Werk.

Zdenko Fibich, Sinfonie in Es.

Unter den weitern böhmischen Beiträgen zu Sinfonie und Suite erregen die Arbeiten von Zdenko Fibich deshalb das Interesse, weil dieser Komponist durch Ouvertüren und ähnliche einsätzige Werke ein starkes, in der Erfindung hervorragendes Talent bewiesen hat. Von seinen zwei Sinfonien ist die zweite (in Es dur) in Deutschland bekannt geworden, hat sich jedoch nur wenig verbreitet. Das liegt wesentlich an ihrem ersten Satz. Dieser setzt mit einem breiten Thema ein:



das den Ton einer erhabnen Naturode anschlägt, an Wagners Vorspiel zum Rheingold und an ähnliche Ton- oder Wortdichtungen erinnert, die auf langgeschwungnen schönen Wegen zu einem mächtigen, unvergeßlichen Höhepunkt führen. Wir sind in einer Stimmung wie in der Morgendämmerung. Der Sonnenaufgang kommt aber nicht in dem Satze. Es fehlt ihm eine große, klare Entwickelung, sogar in der äußren Gliederung bleibt er etwas verwischt — hat nur präludierenden Charakter und ist für seine Natur zu lang. Daß die Absichten des Komponisten weit gingen, ist daraus zu ersehen, daß er nicht bloß das erste Thema des Satzes, sondern auch das an und für sich nicht bedeutende, vom folgenden Anfang aus sequenzenmäßig weiter geführte zweite Thema in die späteren Sätze hineinzieht. Diese enthalten sehr viel Frische, Kraft, Poesie und Kunst und lassen es bedauern, daß der Anfangssatz der Sinfonie

nicht besser gelungen ist. Das nationale Element tritt bei Fibich in diesem Werke gänzlich in dem Hintergrund; nur das Scherzo enthält in dem C moll-Abschnitt einen Teil, der auf Volksmusik zurückgeführt werden kann. Deutlicher verrät seine Sinfonie die Einflüsse Beethovens, Mendelssohns und Wagners. Das im Entwurf hervorragende Adagio der Sinfonie, das durch Einfügung eines mit der »Götterdämmerung« verwandten Marschmotivs aus dem Elegischen ins Großdramatische wächst, stellt diese drei Meister dicht zusammen.

Unter den jüngeren Komponisten, die in den Fußtapfen Smetanas und Dvořaks für die Existenz und Bedeutung der böhmischen Schule in die Schranken getreten sind, haben die verhältnismäßig größten Erfolge J. Suck und O. Nedbal gehabt, jener mit seiner Sinfonie Asrael und einer Märchensuite, dieser mit seiner Suite mignonne. Auch V. Novak gehört mit seinen sinfonischen Dichtungen unter die Führer der Schule.

J. Suck. A. Nedbal. V. Novak.

Den künstlerischen Zielen nach gebührt unter den Werken dieser Tonsetzer der erste Platz dem Asrael von J. Suck. Diese Sinfonie gehört allerdings schon dem Stoff nach nicht ins Bereich freundlicher und einnehmender Kunst, denn sie schildert in ihren fünf Sätzen, von denen die ersten drei den ersten, die beiden letzten den zweiten Teil der Komposition bilden, nur trübe Schicksale, ihre Töne sind deshalb fast ausschließlich auf den Ausdruck von Trauer, Klage und Sehnsucht gerichtet, Tristanstimmungen durchziehen selbst ihr Scherzo. Dazu macht es der Komponist dem Hörer auch noch durch seinen Stil schwer. Auch bei Suck zeigt es sich wieder, daß die nationalen Schulen ein besonders fruchtbarer Boden für grammatische Kühnheiten und Extreme sind: er neigt weit über den Bedarf hinaus zur Chromatik, zu Dissonanzen und sekundären Kontrapunkten und zu all dem Luxus und Ballast demonstrativ moderner Opern- und Instrumentalmusik, den man einfach als »falschen Wagner« bezeichnen darf. Aber eine beachtenswerte Leistung, mit der auch die deutschen Musikfreunde sich

J. Suck, Asrael.

vertraut machen sollten, ist dieser Asrael immerhin. Was ihn auszeichnet, ist das Talent in der thematischen Erfindung und der feste Charakter in der Durchführung der poetischen Aufgaben.

Stärker als in anderen Ländern hat sich der Kultus nationaler Musik in Rußland entwickelt. Es ist erst durch die nationale Bewegung an die Pflege der höhren Instrumentalmusik herangeführt worden und hat sich wunderbar schnell, obwohl ihm Orchester, Konzerte und eine Menge der wichtigsten Vorbedingungen zu fehlen schienen, in ihr eine hervorragende Stellung errungen, die sich eine Zeit lang sogar zur Führerschaft anzulassen schien. An Fruchtbarkeit steht die russische Schule obenan und ihre Orchesterkomposition weist dem volkstümlichen Element einen so breiten Raum zu, daß selbst diejenigen Komponisten, deren Bildung eine entschieden westliche und internationale ist, sich jener nationalen Strömung nicht entziehen können. Der allgemeine europäische Musikschatz ist durch die Russen stark mit Temperament bereichert worden; weniger mit Ideen. Denn die Mehrzahl ihrer Tonsetzer bewegt sich in den nationalen Extremen von Weichheit und Ausgelassenheit. Für Kontrapunkt und Instrumentation bringen sie eine außerordentliche Bildung und Begabung mit, die ihrer Musikschule große Ehre macht. Ihre Leidenschaft für das aus den Volkstänzen der Heimat gewohnte naturalistische Variieren muß jedoch auf die Dauer die Form der Sinfonie zerstören und bedroht folglich auch den Geist dieser Gattung wie kein zweites unter den neuen Elementen. Das patriotische Streben der jungen russischen Tonsetzer wird durch den Reichtum an heimischen Weisen begünstigt, über welche das vielstämmige Riesenreich verfügt. Augenscheinlich sind es die der Kultur ferner stehenden Völkerschaften, zu deren musikalischen Schätzen sich die Schule besonders hingezogen fühlt. An Gedankengehalt bieten die Weisen dieser Naturvölker durchschnittlich wenig: zum kleineren Teil sind es langsame, auch innerlich wenig bewegte Melodien,

aus denen die Melancholie und die Unendlichkeitsstimmung der Steppe spricht, zum weit größren aber kurze Tanzweisen, welche sich durch fortgesetzte Wiederholungen desselben Motivs weiter fristen. Sie halten in Bezug auf melodischen Wert keinen Vergleich aus mit dem, was die Ungarn und Böhmen auf diesem Gebiete aufzuweisen haben, und selbst die Melodien der Skandinavier sind ihnen an Reichtum der Phantasie, an Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form überlegen. In dieser Beziehung bieten die russischen Allegrothemen der künstlerischen Behandlung große Schwierigkeiten. Aber diese Nomadenmusik hat andere Seiten, von welchen aus sie auf die kunstmäßige Komposition sehr belebend einwirkt. Sie neigt zu dramatischen Formen und bietet im rein Klanglichen die erstaunlichsten Originalerscheinungen. Das Tonleben jener russischen Stämme, welche an den Ufern der Wolga, an den Küsten des Schwarzen Meeres und in den Tälern des Kaukasus dem Krieger- und Hirtenberuf obliegen, nährt sich von den Klängen der Natur; ihre Harmonien bilden sie nach dem Vermögen der am liebsten glissando ansprechenden Balalaika und nach der Gnade von Instrumenten, welche der sanglustige Reitersmann zu Pferde handhaben kann, ihre Akkorde werden nicht von gebuchten Künstlergesetzen geregelt, sondern vom Zufall, von der praktischen Bequemlichkeit und dem Streben, sich Gehör zu schaffen, ihre Rhythmen und Metren wechseln wie die Launen des Naturmenschen. Von daher kommt in den Orchesterwerken der jungrussischen Schule der bukolische Grundton, die häufige Verwendung einfacher und doppelter liegender Stimmen, von daher kommen die elementaren Ausbrüche ungezügelter Lust, von daher der Eifer und auch das Glück, mit welchem diese Tonsetzer ungewohnten instrumentalen und harmonischen Kombinationen nachgehen, die naive Freude an dem Wechsel der Klangfarben, das Behagen, mit welchem sie lange Strecken ein unbedeutendes Motiv von einem Instrumente zum andern wandern lassen. Von der künstlerischen Seite, in Bezug auf

Phantasie und Form geprüft, sind diese nationalrussischen Orchesterkompositionen im Durchschnitt erfreulich, teilweise im höchsten Grad fesselnd — immer dabei vorausgesetzt, daß hinter dieser russischen Musik noch mehr als hinter der russischen Literatur eine von der unsren wesentlich verschiedne Welt steht. Wie jede in der Bildung begriffene Schule, hat auch die jungrussische barocke und unreife Werke auf ihrem Konto stehen: ungeheuerliche Versuche, Stoffe aus der russischen Sage und Geschichte musikalisch zu bewältigen. Aber die Mehrzahl der Komponisten hält sich ungefähr an den Typus, welchen M. Glinka, der Vater jener Schule, in seiner Kamarinskaja, die Europa zuerst mit russischer Instrumentalmusik bekannt machte, aufgestellt hat: die Stimmung naiv, heiter, drollig, ausgelassen, von grotesker oder träumerischer Poesie, die Form besonders gern durch wörtliches Wiederholen und leichtes Variieren entwickelt. Wie Glinka selbst, haben auch seine nächsten Nachfolger Dargominsky und A. Sérow sich nur der Variation und den kleineren Formen gewidmet. Die erste Russische Sinfonie hat, wie bereits erwähnt, 1865 der heute als eingeschworener Programmusiker bekannte Rimsky-Korssakow, damals noch Marinekadett, auf einer Weltumsegelung komponiert*). Europa erfuhr von dem ernstlichen russischen Wettbewerb in Sinfonie und Suite Überzeugenderes erst durch die Arbeiten Peter Tschaikowskys. Ihn wird die Geschichte, trotz des kuriosen Widerspruchs seiner Landsleute, als den Hauptvertreter der russischen Schule ansprechen, nicht bloß auf Grund der Menge von urrussischen Themen und Motiven, die er in allen seinen Werken von der Cdur-Serenade bis zur Sinfonie pathétique verwendet hat, sondern auch wegen der Unentschiedenheit seines künstlerischen Charakters, wegen des Schwankens zwischen Tonsprache und Tonspiel, das er mit vielen seiner Landsleute gemein hat

M. Glinka. — Dargominsky. — A. Sérow. — Rimsky-Korssakow. — P. Tschaikowsky.

---

*) O. v. Riesemann: Russische Sinfonien (Die Musik, Jahrgang 1906/7).

und das bis in seine letzten und reifsten Arbeiten geblieben ist. Aber auch unter die Meister der Tonkunst wird ihn die Zukunft stellen, denn ist er auch nicht bis zur höchsten Vollendung gelangt, so muß man doch die Entwickelung bewundern, die sich in seinen letzten drei Sinfonien zeigt, Werken, die nach der Biographie, die Modeste Tschaikowsky dem verewigten Bruder gewidmet hat, Niederschläge von schweren, unter den Begriff des Fatums fallenden Lebenserfahrungen sind.

P. Tschaikowsky, Serenade.

Tschaikowskys erste hier in Betracht kommenden Arbeiten sind: die Serenade für Streichinstrumente (op. 48) und zwei Suiten. Die Serenade enthält in ihrem einleitenden, ersten Satze eine interessante Verbindung von alter (Händelscher) und neuer (Schumannscher) Musik. Ihr zweiter Satz, ein gut imitierter deutscher Walzer, weist namentlich in den zweistimmigen Solostellen der Violinen naiv liebenswürdige Züge auf, und ihr dritter, Elegie betitelt, zählt in seiner schönen Abendstimmung zu den poetisch hervorragenden Stücken der Gattung. Russisch ist nur das Finale, eine Burleske über ein kurzes Tanzthema. Sie geht in ihren Scherzen über das Maß hinaus und streift die Trivialität, ein Fehler, in welchen der durch Begabung und Bildung ausgezeichnete Komponist hin und wieder verfällt. Die erste Suite bringt das nationale Element viel entschiedener zur Geltung. Der erste Satz durch einige russische Themen und durch einen geistigen Charakterzug der ganzen Schule: die Hartnäckigkeit im Verfolgen kleiner Einfälle. Bald naturalistisch, bald gelehrt, versuchen die Instrumente, wie weit sie es mit dem aufgesetzten Motive wohl treiben können. Der Walzer unterbricht mit vielen Stringendos und Ritardandos die behagliche Grundstimmung seines Hauptthemas. In der Mitte veranlaßt das Erscheinen einer gewöhnlichen Achtelfigur einen wahren Tumult. Spezifische russische Melodien hat der Satz nicht, aber mehrere der reinen Freude am Klingen von Akkord und Ton gewidmete schöne Stellen. Namentlich der Ausgang des Ganzen gehört in diese Kategorie. Der

P. Tschaikowsky, Erste Suite.

dritte Satz ist eine echt russische Burleske, welcher fast von Anfang bis zum Ende ein und dasselbe rhythmische Motiv zu Grunde liegt
Mit wahrem Fanatismus feiern es die Instrumente. Der vierte Satz ist eine gut gedachte Träumerei, in der Form eines Alternativs. Die beginnende Melodie in Amoll ist national, der Gegensatz in Adur freie und für die Länge nicht recht ausreichende Erfindung. An Klangeffekten: Solis von englischem Horn, Piccolo, Harfe, hohen Harmonien, rauschenden Mischungen des Rhythmus ist dieser Satz sehr reich. Der letzte Satz mischt ein russisches kurzes rhythmisch gleichförmiges Tanzthema mit freien Stellen, deren musikalischer Gehalt wesentlich auf Akkord- und Instrumentationseffekten beruht. Nicht bloß dieser Satz, sondern die ganze Suite entfaltet nach dieser Seite hin eine unverkennbare Originalität und äußert eine nachhaltige sinnliche Wirkung. Noch weiter geht in dieser Richtung die sogenannte »Nußknacker-Suite« Tschaikowskys, in der die Klangscherze nicht abreißen. U. a. ahmt das Orchester in ihrem »marche miniature« eine Spieldose nach. Die drolligen Effekte dieser Suite entstammen dem französischen Musikboden und haben auf die jungfranzösische Schule stark zurückgewirkt.

P. Tschaikowsky, Nußknacker-Suite.
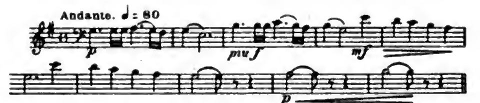
Die volle Bedeutung und die Eigentümlichkeit Tschaikowskys ist erst durch seine Sinfonien ganz klar geworden. Wenn jene Suiten, Skizzen und Studien auf dem Gebiete der Stimmungsmalerei und der Schilderung heimischen Volkstums gleichen, so sind seine Sinfonien ausgeführte Lebensbilder, die sich um seelische Gegensätze fesselnd, frei, zuweilen dramatisch entwickeln. Tschaikowsky ist diesen höheren Aufgaben gegenüber in den meisten Punkten der Alte geblieben: ein Komponist ohne eigentliche musikalische Originalität im strengeren Sinn, wenig wählerisch, zuweilen gewöhnlich, niemals neu in seinen Ideen, aber eine immer offne und ehrliche, häufig in ihrer Wärme und Herzlichkeit große Natur. Was aber erst diese Sinfonien an ihm zeigten, das ist

die außerordentliche stilistische Begabung, die Fähigkeit, in dem alten Formenbezirk der Sinfonie sich ganz ungezwungen zu bewegen und jederzeit und nach jeder Richtung auch ungegangne Wege zu finden, die den ins Auge gefaßten poetischen Absichten gut entsprechen. Die Anregungen, die auf diesem Gebiete Fr. Liszt gegeben hat, sind von keinem zweiten so geschickt, so freisinnig und doch ohne alles herausfordernde Wesen aufgenommen worden. Zugleich versteht sich Tschaikowsky in seinen Sinfonien auf die Nietzschesche Kunst, alten Gedanken, auch wenn sie Gemeinplätze sind, durch den Ton des Vortrags und durch die Einstellung auf den günstigsten Platz einen Schein von Eigentümlichkeit und besonderer Tapferkeit zu geben. Auch die Reichhaltigkeit und die stets überdachte Regsamkeit des Orchesterklangs trägt zu der lebendigen Wirkung von Tschaikowskys Sinfonien mit bei.

Tschaikowskys erste Sinfonien scheinen im Dunkel bleiben zu sollen; zuerst ist seine letzte, die sechste (aus dem Nachlaß) bekannt geworden und hat rückwirkend die fünfte und die vierte nach sich gezogen. Von dieser vierten, der Manfred-Sinfonie, ist bei den zur Programmmusik gehörigen Werken geredet worden. Auch die fünfte Sinfonie könnte mit einem gewissen Recht in diese Abteilung gestellt werden. Denn auch sie führt ein Programm, oder wie Haydn zu sagen pflegte, einen Charakter durch und bekennt auch äußerlich, daß ihre Sätze inhaltlich enger verbunden sind; ja ihr ästhetischer Wert ruht hauptsächlich darauf, daß diese Musik den Stempel des wirklich Erlebten und Empfundenen trägt. Aus dieser Eigenschaft ist auch die Freiheit und teilweise neue Führung der Form entsprungen. Tschaikowsky ist in der Weise originell geworden, wie Goethe es empfohlen hat.

P. Tschaikowsky, Fünfte Sinfonie.

Das Hauptthema der Sinfonie, das wie ein getreuer Eckart, wie ein Mentor, der seinen Telemach begleitet, durch alle ihre Sätze mitgeht, treffen wir schon an ihrem Eingang. Der erste Satz beginnt mit:



wie mit einem Mahnwort, das ein besorgter Vater freundlich und ernst dem in die Welt ziehenden begabten, aber leicht gerichteten Sohn zum Abschied gibt. Es klingt noch eine Weile in der Seele des jungen Wanderers fort; dann tritt es zurück gegen neue und heitere Eindrücke, die mit dem ersten Thema des der Einleitung (Andante) sehr bald folgenden Allegro erscheinen

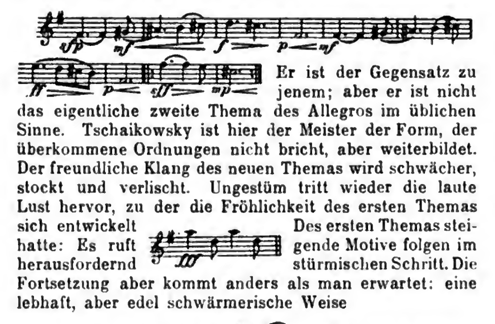


In seiner Vollständigkeit bildet dieses Thema ein ganzes Lied, dem sich ein lebenslustiger, nach allen Seiten gefaßten Sinn bekundender Text mit Leichtigkeit anpassen ließ. An seinen Schluß heften sich einige Schößlinge einer wilden Stimmung, die den Charakter des ganzen Allegro wesentlich mit bestimmen. Es ist das keck, mit rauhem Humor hinabschlagende Motiv: und noch mehr sind es die Figuren, die sich ihm unmittelbar anschließen



die schon zuerst übermütig genug klingen und sich später immer stärker über Gleichgewicht und Ordnung hinwegsetzen. Der oben angegebene Anfang des Wanderliedes wird nach russischer Art zunächst freigebig wiederholt, klingt stärker und stärker und steigert seinen fröhlichen Ausdruck bald bis an die Grenze der Ausschreitung, stockt da lange Zeit auf dem Rhythmus ♩. ♪ ♩ geht in einem *fff* in die höheren Grade der Ausgelassenheit über, würzt sie durch Nachahmungen zwischen Hörnern und Geigen, durch Gegenbewegungen zwischen letzteren und Po-

saunen und erreicht so, wie das Tschaikowkys Musik gerne hat, eine Stufe des unverkennbaren Naturalismus. Hinter ihr erhebt sich aber sofort die Stimme der guten Sitte, der inneren Einkehr in einem an seiner Stelle sehr schön wirkenden Gedanken, der noch das für sich hat, daß er zu dem lustigen, munteren ersten Thema in einem formellen Verwandtschaftsverhältnis steht, daß er wie das Bild der Schwester hereintritt:



Er ist der Gegensatz zu jenem; aber er ist nicht das eigentliche zweite Thema des Allegros im üblichen Sinne. Tschaikowsky ist hier der Meister der Form, der überkommene Ordnungen nicht bricht, aber weiterbildet. Der freundliche Klang des neuen Themas wird schwächer, stockt und verlischt. Ungestüm tritt wieder die laute Lust hervor, zu der die Fröhlichkeit des ersten Themas sich entwickelt hatte: Es ruft herausfordernd Des ersten Themas steigende Motive folgen im stürmischen Schritt. Die Fortsetzung aber kommt anders als man erwartet: eine lebhaft, aber edel schwärmerische Weise



Sie zieht das vorher angeführte Rufmotiv wieder an, verbindet sich mit ihm und verklärt sein Ungestüm zum Ausdruck der Begeisterung. So gleicht der Schluß der Themengruppe gewissermaßen dem Jubel, mit dem der Jüngling, seiner Kraft und seines Glückes sicher, die Zukunft begrüßt, die er vor sich zu sehen glaubt.

Die Durchführung führt schnell aus dem hellen D dur, das das Ende des vorausgehenden Abschnitts beherrschte, hinweg. Das Rufmotiv wendet sich in fernere Tonarten, es klingt dunkler und nimmt bald den Anfang des Wandrer-

lieds, des Hauptthemas des Allegros, als Gesellschafter an seine Seite. Der Weg wird etwas dichter und einsam. Da kommt mit einem Male wie ein Überfall im *fff* eine Reminiszenz an die ausgelassene Stelle am Schlusse des ersten Themas, wo das volle Orchester auf dem Rhythmus tobte. Auch hier wird dieser Ausbruch ungezügelter Empfindung wieder durch das schwesterliche Mittelthema zurückgewiesen, jedoch nicht endgiltig. Zwar versuchen die Instrumente mit dem Anfang des Wanderlieds einen wohlgeordneten und in Nachahmungen kunstvoll geführten Gedankenaufbau. Aber in andrer Form schlägt eine elementar erregte, bacchantische Empfindung immer wieder durch, nämlich in Wiederholungen des Zukunftsmotivs, das das eigentliche zweite Thema eröffnete. Sie werden reichlich und mit äußerster Kraft geboten. In ihren Sturm braust gelegentlich auch das Wanderlied einmal hinein. Im ganzen gibt die Durchführung noch mehr als die Themengruppe das Bild einer durch eine Überfülle von Kraft gefährdeten, einer wenig gebändigten Natur. Sehr eigentümlich setzt der dritte Teil des Satzes, die sogenannte Reprise, nach dem schönen, breiten diminuendo, in dem die Durchführung zu Ende geht, mit dem Wanderthema im Fagott ein. Dieses Instrument scheint hier den Philister zu verkörpern; seine halb ungeschickte Munterkeit wirkt wie ein Hohn auf die Szene des gewaltigen, erschreckenden Aufschwungs, die eben vorherging. Dem wird nun ein ehrbares Späßchen, der Genialität wird die Banalität gegenüber gestellt. Klanglich wirkt der Eintritt der Reprise, weil eine Strecke lang die Holzbläser allein musizieren, wie ein Gespräch in der Nebenstube. Im allgemeinen verläuft der dritte Teil des ersten Satzes ziemlich gleichlautend mit der Themengruppe. Das freundlich, weiblich gestimmte Mittelthema tritt diesmal ein, ohne vorher vom Toben und Aufschlagen harter Eisenfäuste geschreckt zu sein. An die Gruppe des zweiten Thema knüpft sich eine kleine Episode, die sich scheinbar wie eine nochmalige Durchführung anläßt; sie dient aber nur zur Pause vor einem letzten glänzen-

den Aufzug des ersten Themas, das allmählich aus der höchsten Exstase in die äußerste Ruhe zurückkehrt und sich endlich ins Geheimnisvolle, ins Unhörbare verflüchtigt. Wie hier, so fällt auch an andren Schlüssen des Satzes und an den Übergängen die Gelassenheit und die ruhige Breite auf, mit der sie ausgeführt sind. Das ist in dieser hastigen Gegenwart ein Zeichen innerer Sicherheit und Gesundheit des Komponisten.

Der **zweite** Satz der Sinfonie (Andante cantabile, $^{12}/_{8}$, D dur) steht zum ersten in einem Verhältnis wie die Rast, wie die Idylle zur Ausfahrt. Die schöne Hornmelodie, die nach einigen stillen, an Orgelklang und Kirche erinnernden Akkorden einsetzt



gehört zu jenen Gesängen, die wir unwillkürlich auf innerstes Herzensglück, auf Jugendzeit und Liebe deuten. Sie paart die Zartheit des geheimen Sehnens, des ersten Ahnens mit heißer, drängender Leidenschaftlichkeit und ist in den weichen Vorhalten, die den entscheidenden Zug ihrer äußeren Erscheinung bilden, ein Abkömmling von Beethovens Andante der Neunten Sinfonie, in der Schule Schumanns erzogen und weiter gebildet. Die Dieterich und Raff waren lange die Meister in solchen Tongedichten. Die Weiterführung jener oben angegebenen Periode dringt in noch höhere Wärmegrade der Empfindung; der Nachsatz kehrt mit dem Motiv zu einer beglückten Verschwiegenheit und Selbstbeherrschung zurück. Sehr bald folgt diesem Hauptthema, dem Ausdruck des Sehnens und Begehrens, eine Szene, die der Erfüllung gleicht. Sie beginnt wie ein Dialog

Con moto. ♩ = 66 — Oboe — Corno — etc.

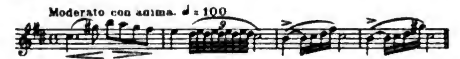
Das Motiv, das hier zur Zwiesprache dient, finden wir, nachdem das Hauptthema des Satzes sich im Cello noch

einmal fast ungestüm hat vernehmen lassen, erweitert zu



Das ist also eine Melodie, die beschwichtigt und zugleich verheißt. Hier wirkt sie wie die Antwort, die Erhörung, die der Werbung folgt; sie wird bei jeder Wiederholung glühender im Ausdruck.

Dem eigentlichen Gegensatz zum Hauptsatze begegnen wir in:



Aus diesem Thema spricht der Zweifel, die Sorge vor der Zukunft und dem Schicksal. Es wird mit diesen trüben und kleinlauten Gedanken sehr ernst genommen. Stimme nach Stimme trägt sie steigernd vor. Als sie eine fast drohende Gestalt angenommen haben, da erscheint plötzlich das Hauptthema des ersten Satzes, das ja, wie schon erwähnt, das Leitthema der ganzen Sinfonie ist, das die Stelle des guten Geistes im Hause einnimmt. Hier tröstet es, ermutigt, hellt wundervoll auf und führt zu einer Wiederholung der beiden Hauptmelodien des Andante im glänzenden und triumphierenden Ton, einem Ton, der den Charakter des Rausches, des Selbstvergessens annehmen will. In diesem Augenblick erscheint das Leitthema der Sinfonie wieder: ernst, auf einem Septimenakkord, mit einem Anflug von Unwillen und Verwunderung, als Warner. Es geht in einen halb klagenden Ton aus, wie im eignen Bedauern über die unvermeidliche Strenge und führt zu einem schnellen, ganz in Abschiedsstimmung gehaltenen Schluß der Liebesszene.

Der dritte Satz (Allegro moderato, $^3/_4$, Adur) sagt uns durch seine Überschrift: Valse, was er darstellen will. Tschaikowsky ist merkwürdiger Weise ein Freund der Walzer, ohne für diese Gattung deutscher Ver-

gnügungen eine besondere Begabung zu haben. Dieser Walzer seiner fünften Sinfonie tritt merkwürdig hinkend und stockend auf, wie die Metren des Hauptthemas



allein schon zeigen. In dem dichterischen Plan der Sinfonie hat diese Tanzszene wohl die Bestimmung, eine Stunde der Verführung vor unsre Phantasie zu rufen. Der Mittelsatz der Nummer, der über das Motiv entwickelt wird, schildert die Verwirrung, die sich der Seele des Jünglings nähert; ihren bedrohlichen Charakter markiert die Pauke mit aufregenden Schlägen. Dieser Mittelsatz hat die Bedeutung des Trio im gewöhnlichen Menuett und Scherzo. Als der Hauptsatz wiederkehrt, zieht er die Motive des zweiten Themas noch eine Weile mit sich. In einer F dur-Stelle, die kurz gehalten ist, aber sich durch den starken Klang und den überraschenden Eintritt geltend macht, kommt Kraft, Aufschwung, Befreiung und das Ende des Tonbilds.

Das Finale beginnt mit demselben über das Leitthema der Sinfonie gebildeten Andante, das ihren ersten Satz eröffnete. Doch steht es jetzt im hellen E dur, klingt glänzend und feierlich. Den feierlichen Ton verstärken besonders einige Takte in breiten Akkorden, aus denen man Glockengeläute zu hören glaubt. Diese Umbildung der Einleitung der Sinfonie will sagen, daß das in Aussicht gestellte Ziel nahezu erreicht ist, daß das für die Zukunft gegebene Versprechen nun eingelöst wird. Doch gilt es noch einen letzten Kampf, den der Komponist in einem Allegro vivace (₵, E moll) darstellt, dessen erste Themengruppe mit dem Motiv

Allegro vivace. 𝅗𝅥 = 120

anfängt. Es wird mit seiner Umbildung zu groß ausholenden Perioden verbun-

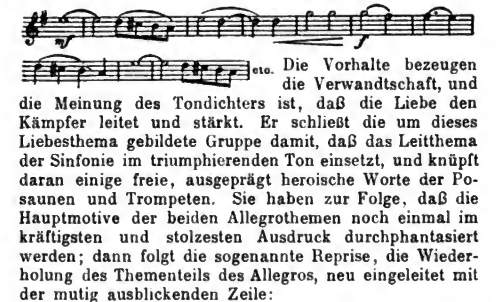
den, durch
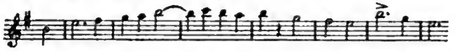


schattiert und durch den ruhigeren und friedvolleren Gedanken



ausgelöst, den die Instrumente zeitweilig als Kanon festzuhalten suchen. Als eigentliches Gegenthema im Allegro dient eine Weise, deren Zusammenhang mit dem zweiten Satz der Sinfonie, mit deren Hauptthema, nicht zu verkennen ist:



Die Vorhalte bezeugen die Verwandtschaft, und die Meinung des Tondichters ist, daß die Liebe den Kämpfer leitet und stärkt. Er schließt die um dieses Liebesthema gebildete Gruppe damit, daß das Leitthema der Sinfonie im triumphierenden Ton einsetzt, und knüpft daran einige freie, ausgeprägt heroische Worte der Posaunen und Trompeten. Sie haben zur Folge, daß die Hauptmotive der beiden Allegrothemen noch einmal im kräftigsten und stolzesten Ausdruck durchphantasiert werden; dann folgt die sogenannte Reprise, die Wiederholung des Thementeils des Allegros, neu eingeleitet mit der mutig ausblickenden Zeile:



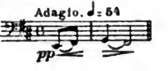
Nach dem rein musikalischen Wert gehört dieses Allegro im Schlußsatz von Tschaikowskys fünfter Sinfonie zu den Sätzen, die uns vor der Überschätzung dieses Komponisten

behüten können. Die Erfindung ist gewöhnlich, die Ausführung lässig breit und bequem nach der russischen Methode des unbeschränkten Wiederholens gehandhabt, die bei Schilderungen aus dem Volksleben, aber nicht hier am Platz ist. Doch muß man auch hier wieder die Klarheit nnd wohlberechnete Wirkung der künstlerischen Anlage, des Formenaufbaus anerkennen; die dichterischen Absichten sind vortrefflich uud treten deutlich genug hervor. Der Endzweck war, das gute Ende des Finales vorzubereiten und durch einen Gegensatz zu heben. Dieses Ende selbst ist nichts anderes als der Anfang der Sinfonie, das Andante in Edur und als Maestoso bezeichnet. Im Stile der Jubelouvertüre behandelt, schließt es die Sinfonie und erhält ein Presto, in dem Themen aus dem Allegro noch einmal vorüberrauschen als Anhang und Krone.

P. Tschaikowsky, Sechste Sinfonie (Pathétique.)

Seine sechste Sinfonie (Hmoll) hat Tschaikowsky pathetisch genannt. Sie ist das im ersten Satz; im zweiten und dritten ruhen Leid und Leidenschaften; der Schlußsatz stimmt wider Vermuten ein schweres Wehklagen an.
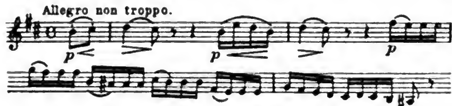
Wie der erste Satz am meisten dem Programm getreu wird, so ist er auch der Arbeit und der Anlage nach der bedeutendste und von starker Wirkung namentlich durch klare Gegensätze. Er sucht darzustellen, wie sich eine edle Natur von schwerem Gemütsdruck durch Kämpfen, durch Erinnern und Hoffen zu befreien sucht, uud bedient sich dazu einer Form, die im wesentlichen den hergebrachten Verhältnissen des Sonatensatzes entspricht. Die Einteilung in Themengruppe, Durchführung und Reprise ist beibehalten, ein sehr geschickter Tempowechsel gibt ihr jedoch den Charakter der Ursprünglichkeit. Der Satz beginnt mit einem kurzen Adagio in Trauerklang: Das Fagott hält die Rede, und tiefe Instrumente umstehen es allein; erst am Schluß hört man von den Oboen einen kurzen Seufzer. Der Spruch, der dem Satz zugrunde liegt, ist das Motiv:
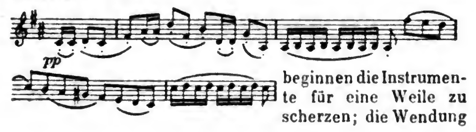


Aus ihm wird folgende Melodie:



gestaltet, sie wird wiederholt; ein Anhang von 6 Takten, den die Bratsche abschließt, folgt, und damit ist die Einleitung beendet, eine Situation gegeben, die nicht ohne Klärung bleiben kann. Das Allegro übernimmt sie und wendet sich ohne weiteres dem Motiv zu, das den Gegenstand der Klagen in der Einleitung bildete. Er formt aus ihm folgendes Thema:



Die Bratschen haben es aufgestellt, Flöten und Klarinetten übernehmen es: es bleibt ihm also zunächst der belegte Klang, der gedrückte, traurige Charakter. Das wird mit dem Augenblick anders, wo es in die Hände der Violinen kommt. Die tragen es im Nu nach D moll, eilen mit ihm von Tonart zu Tonart und ins Forte und zur Höhe. Sie gehen dem Grund der Trauer in höchster Erregung nach und machen es jedem Hörer schnell klar: warum der Komponist seine Sinfonie pathetisch genannt hat. Wie aber Tschaikowsky gern die schwere Rüstung bei erster Gelegenheit mit einem leichteren Gewand vertauscht, so gibt er auch jetzt, eben in dem Augenblick, wo seine Musik ernstlich leidenschaftlich wurde, diesen Ton zunächst wieder auf. Mit



beginnen die Instrumente für eine Weile zu scherzen; die Wendung



in den Violinen, die von den Klarinetten abgekürzt und gemildert wird in dient zu einem längeren Tonspiel, in dem die heiteren, neckischen Grazien von der Tondichtung Besitz nehmen und die Grenzen leidenschaftlicher Empfindung nur ganz flüchtig berühren. Beim »un poco animando« findet aber der Komponist an der Hand der Trompete, die mit zum Sturm ruft, den Weg zur eigentlichen Aufgabe des Allegros sehr schnell zurück und entwirft ein kurzes, aber gewaltig wirksames Bild einer Leidenschaft, die den Gegner fest packt und nicht vom Platze weicht. Die Harmonie läßt nicht von ihrem Baß; immer wiederholen sich die beiden Töne *e* und *es*, die Melodieinstrumente rütteln über zwölf Takte immer nur an demselben Motiv: Endlich bleibt von dem Aufgebot an Kraft, das das ganze Orchester in aufregende Tätigkeit gesetzt hatte, das Cello allein übrig und wird ruhiger und ruhiger. Die Bratschen, die diesen Abschnitt des ersten Satzes begannen, schließen ihn mit einer leisen bangen Frage: die Antwort kommt in einem Andante, das in dem ersten Satze dieser Sinfonie die Rolle des zweiten Themas und seines Kreises einnimmt. Die Wortführer der Russischen Schule haben es Tschaikowsky übel vermerkt, daß er bei elegischen Aufgaben seine Nationalität vergißt. So spricht er auch hier, wo er trösten, erwärmen, beglücken will, ein unverfälschtes musikalisches Deutsch. Die Melodie, die sein zweites Thema bildet, könnte, wie der Anfang beweist, ganz gut in Schumanns »Paradies und Peri« stehen; sie fängt so an wie das Vorspiel dieses Werkes. Auch ihr Mittelsatz bleibt in

diesem Ton: Ähnlich wie es mit dem ersten Thema des Satzes geschah, wird auch dieses zweite zunächst unterbrochen und durch einen Gedanken ersetzt, der sich mit dem Programm an diesem Punkte ebenfalls verbinden und als eine Steigerung der von dem zweiten Thema eröffneten freundlichen Aussichten deuten läßt. Er gibt dem Komponisten erwünschte Gelegenheit, sich in dem geliebten Gebiete anmutigen Tonspiels zu ergehen. Wir hören das neue Thema vielfach in nachahmenden Formen; zunächst führen Flöte und Fagott das Gespräch. Der Zusammenhang mit dem Hauptgegenstand dieses Teils wird dann bald dadurch hergestellt, daß die Holzbläser das Mittelstück des zweiten Themas in der Form:



aufnehmen und fleißig wiederholend zu dem neuen spielerischen Seitenthema in einen Gegensatz bringen. Sie verdrängen es und führen zu dem Trostgesang, der das Andante eröffnete, zurück. Er kommt jetzt im Glanz des vollen Orchesters siegessicher und schläfert Sorgen und Leiden ein. Der Komponist teilt das in einem kleinen Anhang mit, der von dem Einsatz



aus ganz still entzückt verlöscht. Ganz zuletzt stimmt die Klarinette noch einmal die schöne Trostmelodie im Adagio an; sie hört mit *ppppp* auf. Das ist so, daß sich der Spieler kaum selbst noch deutlich hören darf! Generalpause. Und darauf im *ff* ein Allegro vivo, das mit der Dissonanz *c-es-g a* und mit dem wütenden Ausruf:



hereinstürzt.

Das ist ein Aufwachen mit Entsetzen, wie wir es ähnlich vom Schlußsatze der neunten Sinfonie her kennen; nur stoßen Himmel und Hölle hier bei Tschaikowsky ganz unvermittelt und hart aufeinander.

Wir sind mit dieser Stelle in den Durchführungsteil des ersten Satzes eingetreten. Er hat zwei Abschnitte. Der erste, dem Anfang entsprechend, in äußerster Aufregung gehalten, setzt zweimal mit dem Hauptthema des Allegro (von D moll und E moll aus) zu einer wilden Fuge an, an der sich jedoch nur die ersten Violinen und die Bässe beteiligen. Die zweiten Violinen und Bratschen treiben einander in die Leidenschaft mit dem Thema:



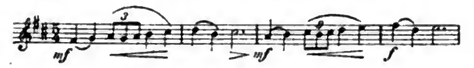
die Bläser rufen schrill und heftig in kurzen Motiven und in liegenden Stimmen dazwischen. Als die Erregung die Spitze erreicht hat, bringen die Trompeten die mittleren Takte aus dem zweiten Thema jetzt in der Form: und im verzweifeltsten Ton. Der Anlauf endet erfolglos und vergeblich, die Posaunen und Tuben stimmen ein Sätzchen an, das einem Grabgesang ähnlich sieht. Als sich Trompeten und Hörner ihnen anschließen, wird das Feuer noch einmal entfacht und es kommt zu einem zweiten leidenschaftlichen Ausbruch. Auch dieser zweite Abschnitt der Durchführung erregt und ergreift, aber in einem andern Sinn als der erste: Dort Ringen, hier Klagen. Er endet in Resignation und führt so sehr natürlich in den Trauerton zurück, mit dem das Alle-

gro und das erste Hauptthema des Satzes begann. Die Reprise setzt zunächst im engen Anschluß an das Ende der Durchführung in B moll ein. Als sie die Haupttonart erreicht, schlagen die Wogen der Leidenschaft schon wieder hoch; das Hauptthema wird Silbe für Silbe in Nachahmungen wiederholt, es klingt gewissermaßen mit solcher Gewalt hinaus, daß es die Wände widerhallen. Die abschweifende Episode, die im ersten Teile dem Hauptthema folgte, fällt in der Reprise weg. Das zweite Hauptthema (jetzt in H dur) gelangt dadurch zu großer Bedeutung und gibt dem Ende des Satzes sein hoffnungsvolles Gepräge. Ein kurzer Anhang (Andante mosso) über das Thema



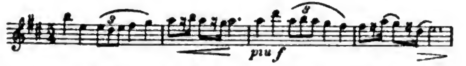
bildet den zarten Schluß.

Im zweiten Satz (Allegro con grazia, $^5/_4$, D dur) macht der Pathetiker dem behaglichen Epikuräer Platz. Wir haben es hier mit einem ähnlichen Versuch zu tun, einen heiteren Satz an die Stelle des üblichen Adagio zu bringen, wie ihn Beethoven in seiner achten Sinfonie unternommen hat. Die Wirkung hat auch hier dem Komponisten recht gegeben. Der Zuhörer verzichtet nach den durchlebten Stürmen des ersten Satzes gern auf hohe Gedanken und tiefste Gefühle und freut sich über das trauliche Stilleben, das ihm hier geboten wird. Es fügt zu seinem Wert als Erholungsstück noch den Reiz einer musikalischen Seltenheit: es führt den sonst im wesentlichen nur für die Gelehrten existierenden $^5/_4$ Rhythmus praktisch durch und löst diese Aufgabe ganz anmutig. Auch andere russische Sinfoniker arbeiten mit $^5/_4$- und $^7/_4$ Takten gern und glücklich, weil diese Rhythmen in der russischen Volksmusik heimisch sind. Die Anlage der kleinen zierlichen Komposition ist höchst einfach. Der Hauptsatz hat als erstes Thema die Melodie





Sie kommt viermal hintereinander. Darauf folgt ein Seitensatz mit dem von der Hauptmelodie abgeleiteten Thema:



das ebenfalls viermal durchgespielt wird. Darauf kehrt die Hauptmelodie zurück, und erst als sie zum dritten Vorbeizug ansetzt, wendet sie sich aus D dur hinweg und läßt in den sittsam und artig gleitenden Reigen einige kräftigere Töne herein:
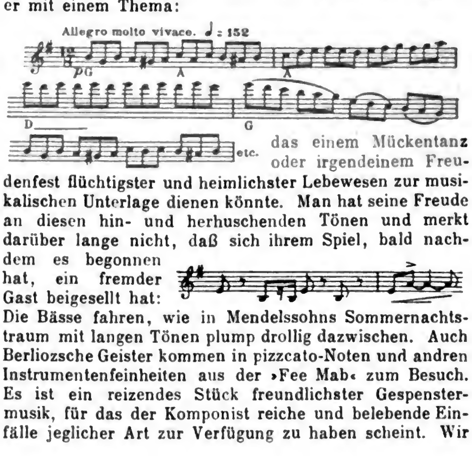


Die vielen Wiederholungen beruhen, ebenso wie der Takt, auf Einflüssen russischer Volksmusik. Es muß dem Komponisten nachgerühmt werden, daß er in der Umkleidung der einfachen Figuren mit neuen Klängen außerordentlich erfinderisch gewesen ist. Die Wiederholungen sind ebenso viele Variationen in der Instrumentierung. Außerdem liegt aber in der Einförmigkeit, in dem Festhalten an demselben Phantasiekreise in diesem Falle nicht bloß ein gewisser Balsam, der nach dem ersten Satz heilend wirkt; es liegt darin auch die Poesie des kleinen Tonbildes. Denn es ist gedacht als eine Musik aus Väterzeiten, gewissermaßen als ein altrussischer Menuett, als ein Stück friedlichster und befreiender Erinnerungen. Der Mittelsatz hat einen absichtlichen ländlichen Beiklang: Sein Thema



und die zu ihm gehörenden Umbildungen und Ergänzungen ruhen alle auf demselben Orgelpunkt: *d* im Baß. Es ist

als wenn die Leute aus dem Dorf Besuch auf dem Schlosse machten. Zierlich, wie die ganze Nummer gedacht, verklingt sie in der zartesten Weise.

Der dritte Satz (Allegro molto vivace, $^{12}/_{8}$, G dur) hat die äußerst starke sinnliche Wirkung für sich: Für den Klang dieser Komposition sind alle Register gezogen, vom leisen Säuseln, von den niedlichsten Elfenstimmen bis zum förmlichen Orchesterorkan; die Form entwickelt sich durch die immer größere Anhäufung gleicher Glieder und Bestandteile nach dem Muster des Heerwurms zu einem bedrückenden Phänomen. Es hat unstreitig an diesem Satz ein gewöhnlicher Naturalismus einen starken Anteil; gleichwohl ist er auch nicht ohne Originalität, und diese liegt darin, daß die Gattungen des Scherzos und des Marsches in ihm sich verbinden. Als Scherzo beginnt er mit einem Thema:



das einem Mückentanz oder irgendeinem Freudenfest flüchtigster und heimlichster Lebewesen zur musikalischen Unterlage dienen könnte. Man hat seine Freude an diesen hin- und herhuschenden Tönen und merkt darüber lange nicht, daß sich ihrem Spiel, bald nachdem es begonnen hat, ein fremder Gast beigesellt hat: Die Bässe fahren, wie in Mendelssohns Sommernachtstraum mit langen Tönen plump drollig dazwischen. Auch Berliozsche Geister kommen in pizzcato-Noten und andren Instrumentenfeinheiten aus der »Fee Mab« zum Besuch. Es ist ein reizendes Stück freundlichster Gespenstermusik, für das der Komponist reiche und belebende Einfälle jeglicher Art zur Verfügung zu haben scheint. Wir

hören Gemütsklänge, als es zur ersten Wiederholung kommt wir hören immer neue Koboldlaute, namentlich von den Bläsern her. Wir hören aber auch, wie das flotte Marschmotiv, daß sich zuerst so unbemerkt und klein hereingestohlen hatte, anwächst und sich nach vorn drängt. Die Violinen bringen es als:



Gleich darauf antworten die Hörner:



Es fängt an, anhaltend mit seinem flotten Rhythmus durch die Bläser zu ziehen, und nicht lange dauert es nun mehr, da sind die Elfen auf die Seite gedrängt, müssen ganz fliehen, und die Musik zieht daher wie ein lustiges französisches Bataillon: Ein unverfälschter Geschwindmarsch ist in neuer Tonart (E dur) eingetreten, dies ist sein Hauptthema:



Er ist leichtfüßig und leichtherzig, macht aber zur Abwechselung auch grimmige Geberden, z. B.:



und mit

und zeigt sich barsch und kraftvoll mit: Zunächst benimmt er sich aber im ganzen so maßvoll wie es dem Trio im Scherzo geziemt. Er zieht sich zur rechten Zeit zurück und die Elfen kehren wieder. Doch bleibt es nicht dabei, sondern der Marsch drängt ein zweites Mal auf den Hauptplatz und entwickelt nun ein Beharrungsvermögen, dessen

Ungebührlichkeit sich weder mit der Berufung auf die russische Volksmusik, noch mit dem Hinweis auf die glänzenden Toiletten, die das Orchester anlegt, verdecken läßt. Auch mit dem Programm der Sinfonie läßt sich diese Marschmusik nicht in Verbindung bringen. Sie ist nicht pathetisch und auch nicht heroisch, wie man behauptet hat, sondern in ihrem Grundcharakter einfach gewöhnlich, ungefähr von der Art, die Raff einhielt, wenn er reitende Hexen schildern wollte. An Raff erinnert der Satz tatsächlich, wie Tschaikowskys allgemeine Verwandschaft mit diesem Komponisten eigentlich niemandem entgehen kann. Nur ist die Naturfrische des Russen bedeutender, und mit ihr hängt das Farbentalent zusammen, von dem er hier eine Probe gegeben hat, die die meisten Konzertbesucher zu berauschen und zu überwältigen pflegt.

Mit einem ungeheuer großen Gegensatz der Stimmung setzt darauf das Finale (Adagio lamentoso, 3/4, H moll) ein. In den trauernden Motiven des ersten Satzes barg sich Kraft und Streben: hier aber erfahren wir aus dem Einsatz der Geigen:

Adagio lamentoso. (♩ = 54.)

daß es sich um ein Unglück handelt, an dem nichts mehr zu ändern ist. So hat denn Tschaikowsky den ganzen Satz dem Charakter einer Totenklage, eines Requiems genähert und damit wieder einmal gezeigt, daß die alte Spohrsche Idee eines ernsten, verhaltnen Schlußsatzes in der Sinfonie, die ja eigentlich aus Beethovens Pastoralsinfonie stammt, an und für sich sehr wirksam sein kann und nicht einmal einer tieferen poetischen Begründung bedarf. Es mag Zufall sein, daß Tschaikowsky sich mit Spohr auch unmittelbar in diesem Finale berührt. Denn der schöne elegische Gesang, den die Bläser zum Mittelpunkt des Satzes machen:

etc.

wird von den Geigen in einer Melodie begleitet, die mit dem Hauptthema im Finale der »Weihe der Töne« nicht

bloß den Charakter, sondern auch die Anfangsnoten gemeinsam hat.

Der Typus der Sinfonie mit langsamem Schlußsatz ist an und für sich älter als Spohr und Beethoven und hat ein Jahrhundert hindurch, von Lully bis Gluck, bei den Franzosen seine Brauchbarkeit und seine Bedeutung bewährt.

Tschaikowsky hat unbestreitbar das Interesse für russische Musik weit und stark gesteigert, das Verdienst, in ihr Wesen tiefer eingeführt zu haben, kommt aber nicht ihm, sondern es kommt dem ehemaligen Petersburger Medizinprofessor A. Borodin, einem jener schöpferischen Dilettanten zu, auf die sich russische Kunst von jeher stützen durfte. Die Esdur-Sinfonie, mit welcher Borodin zuerst als Komponist hervortrat, zeichnet sich durch künstlerische Reife und Abklärung aus und war deshalb besonders geeignet, ein Bild von dem zu geben, was die Russen wollen, was sie leisten und was ihnen fehlt. Diejenigen Sätze, welche den Nationalcharakter am schärfsten ausprägen, sind der erste und dritte; der zweite ist nur zur Hälfte russisch und der vierte ganz germanisch.

A. Borodin, Es dur-Sinfonie.

Der erste Satz beginnt mit einer träumerischen Einleitung, aus der bei aller Einfachheit und trotz des regen Rhythmus eine ungewöhnlich starke Schwermut spricht. Die Bässe stellen die Hauptmelodie auf:

Adagio.

welche von den Holzbläsern und Geigern mit aufmunternden Motiven beantwortet wird. Die Harmonie deckt die Formen des Gesanges mehr zu, als sie dieselben hebt. Da wendet sich die Phantasie mit einem energischen Rucke einer heiteren Sphäre zu; unvermutet stehen wir im Allegro. In den Hörnern und Holzbläsern beginnt ein helles, munteres Klingen, das nur auf Rhythmen gestützt ist. Die anderen Instrumente probieren dazu jetzt zart, jetzt kräftig brausend, Motive, die zu dem neuen Tone passen, und endlich ist alles zur fröhlichen

Fahrt bereit. Die ersten 26 Takte des Allegro, welche der Feststellung von Tonart und Thema vorhergehen, sind für das Wesen der russischen Kunstmusik charakteristisch: sie zeigen uns ihre Liebe zu den Elementarkräften der Musik, ihre Freude am bloßen Rhythmus und am Akkord, ihre Neigung, ohne bestimmten Gedankenpfad, ohne die Stütze fest erkennbarer Motive durch die klangliche Wildnis zu streifen, den Punkt, welcher sie mit der Natur verknüpft und von der gesitteten älteren Kunst des Abendlandes unterscheidet, den Punkt, in dem ihre Stärke und zugleich ihre Schwäche liegt. An dem Thema, welches Borodin nach dem Abschluß dieser tumultuarischen Szene aufstellt, ist wesentlich, daß es aus der Melodie der langsamen Einleitung und somit von einem Temperament stammt, in dem schlechte und gute Laune dicht beieinander liegen, es hat folgende Gestalt:

a) Allegro molto. *p*

und einen eignen Charakter liebenswürdiger Keckheit, der wohl an Turgeniewsche Figuren erinnern kann. Auf gewichtige Gegenthemen hat der Komponist fast ganz verzichtet. Ein einziges, das öfter erscheint:

b)

nimmt seinen Abschluß identisch mit dem des ersten Themas. Die anderen — unter denen das Geigenmotiv

ff

durch seinen festen Schritt bemerkbar — treten nur episodisch auf. Dem jugendlichen, treibenden Elemente des Hauptthema wird nur vorübergehend durch eine sentimentale Wendung Halt geboten. Alles ist in diesem Satze Bewegung und sprossendes Leben, aber von einer großen Gleichförmigkeit der Gestaltungen. Denn diese ruhen bis auf wenige Ausnahmen alle auf der kurzen Form jenes mit *a*) bezeichneten Thema. Es herrscht Poesie in dem Satze: aber es ist die Poesie der Steppe, welche an den Wechsel von Höhen und Tälern gewöhnte, stille Plätzchen liebende Gemüter zunächst etwas befremdet. Sehr

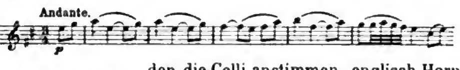
anzuerkennen ist die Kunst, mit welcher Borodin das führende Motiv immer wieder in neue Orchesterfarben kleidet und den Satz ohne Stockungen immer leicht im Fluß erhält. Besonders schön ist der Schluß des Satzes, ein Andantino mit Abschiedsstimmung, durch rhythmische Verlängerung der beiden Themen *a* und *b* gebildet.

Der zweite Satz, ein Scherzo (Prestissimo, 3/8, Es dur) hat zum Hauptthema folgende Melodie:

die aber in Violinfiguren versteckt und auch wegen ihrer auf die Symmetrie verzichtenden Periodisierung schwer zu verfolgen ist. Als Trio bringt dieses Scherzo eine Art Dudelsackmusik, in der folgende drollige Melodie durch die Instrumente wandert:

Das ist ein echtes Bild aus dem russischen Volksleben, durchaus heiter und naiv. Es wird mit viel Humor durchgeführt, namentlich das Fagott trägt viel zu seinen heiteren Effekten bei.

Der dritte Satz (Andante, 3/4, D dur) ist in Bezug auf nationale Eigenart der vollste und berichtet in kurzen Melodien, die auf fast unbeweglichen Harmonien ruhen, von einer kargen, fremdartigen und phantastischen Natur und von einer tief melancholischen Seele. Er zerfällt in drei Abschnitte. Der erste beginnt mit einem breiten Gesang



den die Celli anstimmen, englisch Horn und Flöte fortsetzen. Er klingt eigentümlich melancholisch, und die Ver-

zierungen, die er enthält, deuten auf orientalische Abkunft. In der Harmonie, die in Dissonanzen still liegt, herrscht ein merkwürdig dämmernder Charakter, eine Beklommenheit, der am Schlusse dieses Abschnittes ein plötzlicher starker Aufschrei Luft macht. Der zweite Abschnitt wird lebendiger, die Violinen beteiligen sich am Gesange, und in den Bläsern zunächst erhebt sich ein rhythmisches Motiv, das bald näher, bald ferner zu klingen scheint. Es verschwindet wieder, lebt nur noch in den Schlägen der Pauken fort, tritt dann wieder stärker auf, wächst bis zur Macht tönender Glocken und erregt einen allgemeinen Aufschwung. Das Tutti stimmt — wir sind in den dritten Abschnitt eingetreten — die Melodie, mit welcher der Satz begann, im Stile einer feierlichen Freudenhymne an, und mild und sanft klingt das Andante aus. Der szenische Charakter des Satzes, der Untergrund bestimmter Vorgänge, wie Wallfahrt in der Steppe und dergleichen, ist nicht zu verkennen. Der Schlußsatz der Sinfonie, zu dessen Hauptthema

Allegro.

Schumann, zu dessen Durchführungsteile Mendelssohn die Muster geliefert hat, verläßt den heimatlichen Boden auffällig.

A. Borodin, Zweite Sinfonie.

Weil sie der russischen Nationalität treuer bleibt, haben seine Landsleute Borodins zweite Sinfonie (H moll) seiner ersten vorgezogen; vielleicht ist ihr auch deshalb die größere Liebe zugefallen, weil sie als nachgelassnes Kind erst nach dem Tode ihres Vaters (ohne Opuszahl) vor die Welt trat. Rimsky-Korssakow und Glazounow haben sich der Waise als Redaktoren und Herausgeber angenommen.

Von Zwiespältigkeit ist jedoch auch diese Sinfonie nicht frei, und sie geht diesmal tiefer hinunter in das Wesen des Kunstwerks. Waren in der ersten Sinfonie Borodins die Sätze nur nach den Bildungsquellen des Verfassers verschieden, so zeigt die zweite Sinfonie einen Riß in ihrer Seele: Der erste Satz der Sinfonie stellt

Ideen und Ziele auf, die später unbeachtet bleiben und höchstens noch einmal äußerlich berührt werden: Ein Heros tritt auf und verschwindet spurlos in den Wäldern. Sie ahmt mit Übertreibungen etwa den verwunderlichen Gang von Freytags »Ahnen« nach, beginnt mit Weltbildern und Seelenschilderungen gewaltigen Charakters und verläuft dann ganz und gar in Dorfgeschichten.

Der Anfang des ersten Satzes (Allegro, Hmoll) beginnt herkulisch mit einem Thema:



das mit dem ersten Seitenthema von R. Volkmanns Dmoll-Sinfonie innere und äußere Ähnlichkeit teilt. Auch der Gedankengang beider Sätze ist verwandt: Finstre, ernste Entschlossenheit soll milderen Stimmungen weichen. Bei Borodin treten die weicheren, freundlicheren Gedanken aber wie seine andere Hälfte an das Hauptthema heran, suchen engste Verbindung mit ihm. Schon im elften Takte hören wir:

Animato assai. 𝅗𝅥 = 116.

etc.

und damit Volksmusik. Das heroische Thema tut einige stolze Gänge durch die Tonarten, immer folgt ihm der freundliche Berater auf dem Fuß. Im Zögern und Drängen wird A dur erreicht, und da setzt das eigentliche zweite Thema des Satzes in D dur, pastoral in seinem Wesen, zuerst vom Cello gebracht, ein:



ebenfalls ein unverkennbares Zitat aus dem Musikschatz des russischen Volkes. Die Holzbläser nehmen die sehr lebendig metrisierte Weise auf, Geigen folgen; die Lustigkeit wächst, aber auch die Heftigkeit des Widerspruchs. Die Bässe führen die Sache des Hauptthemas ganz entschieden, die ländlichen Versuchungen sind abgeschlagen.
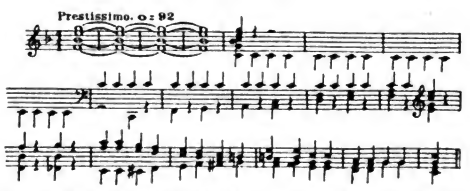
Mit einer gewissen Feierlichkeit, in breiten Akkorden, lang verklingendem Ton schließt die Themengruppe.

Die Durchführung wird im ersten Teil vom Hauptthema ausgefüllt. Nur hat es seinen Charakter verloren: Ein $^3/_2$ Takt hat sein Wesen verwandelt, ins Leichtfertige und Wirre gezogen:



Man treibt mit ihm entwürdigendes Spiel, zwingt es, den lächerlichen Aufmarsch zu wiederholen, die Geigen machen seine Schritte spottend nach. Bald treten dann auch das Freudenthema, das Arm in Arm mit dem Hauptthema in die Sinfonie hereinschritt, und das eigentliche zweite Thema im Triumph *ff* auf. Doch kämpft sich endlich das Hauptthema im letzten Teil der Durchführung, von den Trompeten, Posaunen, Hörnern und den Holzbläsern aus, allmählich wieder nach oben. Eine bedeutende Entwickelung zeigt diese Durchführung zwar absichtlich nicht, jedoch ist sie in den Absichten klar. Die Reprise bringt die Themengruppe verkürzt wieder und mit stärkerer Betonung des Hauptthemas, das als Sieger das letzte Wort breit und donnernd spricht. Die Gegensätze des Anfangsteiles haben sich in Plänkeleien verflüchtigt, deren Darstellung den Komponisten zu Verkürzungen und andren interessanten Umbildungen der ursprünglichen Themen veranlaßt hat.

Der zweite Satz, ein Scherzo in Fdur, dessen Hauptsatz im Prestissimo (𝅗 = 108) verläuft, ist einfach, knapp und doch auch originell. Seine Originalität liegt in dem grotesken Humor des Hauptthemas, der Späße treibt, wie die, mit denen man Kinder erst schreckt und dann ergötzt. Er setzt auf einen freien Nonenakkord fürchterlich ein wie das Finale der Neunten Sinfonie; dann regt es sich erwartungsvoll in den Hörnern, aus der Tiefe tappt ein Marsch heran, als kämen Gespenster. Mit dem Eintritt der Holzbläser löst sich die doppelte Spannung in eitel Anmut, Zierlichkeit und gute Laune:

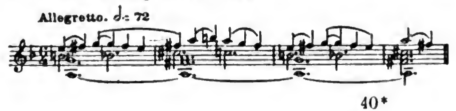


In der Fortsetzung finden sich herumspringende Modulationen, versprengte und verirrte Solostimmen. Als dann Asdur erreicht ist, kommt die phantastische Bewegung zum Stehen und bahnt einer Gemütlichkeit die Gasse, wie sie Schumann in seinen jüngren Jahren liebte: In Synkopen schiebt sich das Thema



launig träge hin. Beide Gruppen des Satzes kehren wieder, das Seitenthema, diesmal in der Haupttonart, dient zum Abschluß des ganzen Hauptsatzes und vermittelt mit romantischen, abendlichen Abschiedsklängen den Übergang zum Trio.

Dieses Trio, ein Allegretto (6/4, D dur), gleicht einem Stück Erzählung aus dem Orient. Es hat den bukolischen Charakter, den die russische Volksmusik liebt. Wie es Hirtenweisen tun, gleitet seine Hauptmelodie von Instrument zu Instrument über wiegende Harmonien und einen Orgelpunkt, den der Komponist wunderbar poetisch belebt hat. Er klingt, in einzelne Glöckchentöne zerlegt, aus der Harfe her, Hörner und Triangel fallen mit ein. So ist der Anfang dieses Teils



Er geht dann aber ausschweifend sofort nach Des dur und — irren wir nicht — begegnet da einer leisen Warnung vom Hauptthema des ersten Satzes in einem Pizzicato-Motiv der Kontrabässe. Es wird infolgedessen etwas dunkel über der anmutig unschuldigen Pastoralmelodie. Doch bald kommt D dur und voller Sonnenschein zurück. Wir bedauern, daß nicht länger Weilens ist. Mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit bricht der Komponist ab und kehrt zum Scherzo zurück. Es verläuft so, wie wir es aus dem ersten Teil kennen; nur wird dem Seitenthema, als es zum zweiten Male erschienen ist, der ganze Schluß übertragen — ein schwärmerisches Verklingen!

Der dritte Satz (Andante, C, Des dur) bietet uns ein Stückchen Kunst, wie es zurzeit nur in der russischen Musik zu finden ist, und wie es von russischen Musikern wieder nur Borodin in der Gewalt hat. Nur einer von den Lebenden hat sich ihm auf diesem Gebiet einmal beträchtlich genähert. Das ist Dvořak im langsamen Satz seiner letzten Sinfonie, »Aus der Neuen Welt«. Etwas von der Schwermut, der Traumkunst und Resignation, die in dieser Musik liegt, ist den Slaven allen als Erbe aus der gemeinsamen Heimat zuteil geworden. Es spielt aber auch in diese ethnographisch und allgemein menschlich gleich stark fesselnde Musik der Orient stark hinein mit seinen schillernden und verschleierten Farben, mit der verlassnen, versteckten Schönheit und der Unendlichkeitsstimmung, die wir auf Möckelschen Bildern finden, und auch mit seiner heißen und doch züchtigen Sinnlichkeit. Ein Teil des Phantasie- und Gemütsgehalts dieser Musik kommt aber auf eigenste russische Rechnung, auf Puschkinsche Landschaft und orthodoxe Religiosität. Sicher ist, daß wenn einst Herdersche Geister die Summe russischer Poesie und Kunst ziehen, derartige Sätze wie dieser Borodinsche die Hauptwerke bilden werden.

Wenn wir unter den dichterischen Elementen, die sich hier zu einem Ganzen gruppieren, nach dem bestimmenden

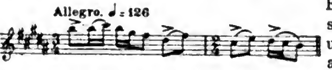
fragen, so wird kaum eine Meinungsverschiedenheit darüber bestehen, daß das religiöse überwiegt. Wir haben es mit einer Art Abendandacht zu tun: draußen in der weiten Natur, unter freiem Himmel empfiehlt sich, zur Nachtruhe gerüstet, die Karawane dem Schutze Gottes. Gleich die vier präludierenden Takte (Harfe und Klarinette) haben einen feierlichen Charakter. Dann setzt das Horn ein mit einer Melodie:
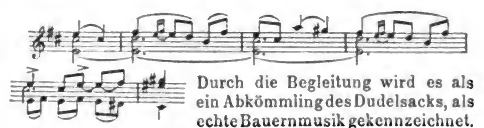


aus der Dank und Frieden nach des Tages Mühen klingen. Die Klarinette nimmt sie auf. Wir erwarten sie nun auch im vollen Chor zu hören. Doch dieser natürliche Verlauf wird dramatisch hinausgeschoben. Die Geigen tremolieren: ein beängstigender Zwischenfall. Das Horn ruft das Anfangsmotiv im warnenden Ton: wie aus der Ferne, die Bässe nehmen es ernst und entschieden auf. Als würden Wachen und Vorposten abgehört, melden sich aus allen Richtungen Stimmen mit dem beruhigenden Thema das nun auch im Tutti beschwichtigend wirkt. In breiten, wie Orgel und Kirchenmusik klingenden Akkorden schließt dieser erste Abschnitt des Satzes in Cdur. Der nächste setzt mit einem Thema ein: das die Stimmung wieder in das tägliche Geleise führen will. Es begegnet in den Begleitstimmen bereits einer Reibung in Gestalt eines chromatischen Motivs das als basso ostinato die Harmonie beherrscht, bald in der Mitte, bald in der Höhe durchklingt. Der Gedanke an die Gefahr wacht noch und lebt auch noch einmal in seiner ursprünglichen Form auf und

wird in ihr, sogar erweitert: zum Träger der allgemeinen Empfindung, die am Schluß mit dem chromatischen Motiv (in A dur *ff* und *fff*) wieder zum Vertrauen und Gefühl der Sicherheit und zu einer lauten Anrufung der göttlichen Gnade zurückkehrt. Nach einigen in stiller Sammlung überleitenden Takten, in denen zuletzt wieder die Wächterstimmen erscheinen, ist die Episode, die am Anfang die Fortsetzung der Des dur-Melodie unterbrach, zu Ende, und der Chor fällt in sie ein und der Satz geht mit leichten Anspielungen auf den kritischen Augenblick zu Ende. Das Präludium rundet die Szene als Nachspiel schönstens ab.

Das F i n a l e (Allegro, $^3/_4$, H dur) setzt sehr überraschend ein: Die zweiten Geigen halten *des-as* von dem langsamen Satz herüber in den neuen als *cis-gis*; drunter setzen die Bässe mit *fis* ein. Wir haben also wieder eine der humoristischen Dissonanzen, mit denen die neurussische Musik die ganze abendländische Harmonielehre aus dem Sattel zu werfen droht. Auf diesem Akkorde probieren alle Instrumente erst den Rhythmus, in den Violinen huschen flüchtige Motive durch, dann stürmen Figuren durchs ganze Streichorchester, wilde Triller setzen in den Bläsern ein. Die lustige Spannung dauert 17 Takte; dann erst kommen wir zur Klarheit, zum Hauptthema des Finale:



Es ist echt russisch, naturfrisch und ausgelassen, auch in der Form durchaus nationale Tanzmusik mit gemischtem Rhythmus ($^3/_4$ und $^2/_4$). Als das Tutti damit durch ist, macht es den Platz für Solokünste frei. Das Cello schwingt sich mit dem Thema hin und her, während die Oboe eine Gegenfigur dazu aufstellt: *dolce* die im Verlauf des Satzes mehrmals unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Das eigentliche zweite Thema bringt die Klarinette:



Durch die Begleitung wird es als ein Abkömmling des Dudelsacks, als echte Bauernmusik gekennzeichnet. Der Komponist legt ihm die verschiedensten und sehr reizende Frisuren an durch Instrumentierungs- und Harmoniekünste, er weiß es sogar majestätisch zu kleiden. Die seltsamste Verwandelung, die im Finale vorkommt, erfährt aber das oben angegebene Oboenthema, das beim Eingang der Durchführung von den Posaunen im breiten $^3/_2$ Takt und lento als Bußprediger, wie Wallensteins Kapuziner auftritt, natürlich nur um einen Sturm von Heiterkeit zu erregen. In vieler Beziehung, in der innren Freiheit und Lebendigkeit sowohl wie in gleichen motivischen Bildungen erinnert dieses Finale an den ersten Satz von Borodins Esdur-Sinfonie und darf mit ihr als ein Hauptbeispiel fröhlicher russischer Sinfonik betrachtet werden.

A. Borodin, Dritte Sinfonie

Glazounow hat aus dem Nachlaß Borodins noch ein Bruchstück einer Amoll-Sinfonie veröffentlicht, das aus zwei Sätzen, einem Moderato und einem Scherzo, besteht. Beide sind im wesentlichen Variationsarbeiten vielleicht aus einer frühern Zeit, in der der Komponist sich noch vollständig unter dem Einfluß Glinkas bewegte. Wenn sie in Deutschland unbenutzt geblieben sind, so liegt das in ihrer Schwierigkeit. Diese besteht bei dem Moderato in den grellen Gegensätzen der Stimmung, zwischen denen es humoristisch schwankt, bei dem Scherzo im Rhythmus, einem kaum verständlichen $^5/_8$ Takt.

A. Borodin, Steppenskizze aus Mittelasien.

Wahrscheinlich darf auch die vielgespielte »Steppenskizze aus Mittelasien« als Bruchstück einer unvollendet gebliebenen Sinfonie Borodins aufgefaßt werden. Sie ist ein Seitenstück zu den langsamen Sätzen der beiden Sinfonien, eigen durch die unendlich lange liegende Stimme in den Violinen, die auf den schillernden und geheimnisvollen Charakter der Landschaft anspielt.

Auf Seite Borodins, aber qualitativ unter ihm stehen von den älteren russischen Musikern **Balakirew**, **Mussorgski** und der schon mehrfach erwähnte **Rimsky-Korssakow**. Eine weitere Nachfolge, welche die russische Sinfonie im bukolischen Gebiete würde festgelegt haben, blieb aus, und es trat ein Schisma ein, das die russische Schule in eine Petersburger und in eine Moskauer Partei gespalten hat. Zur ersteren, die am nationalen Banner einigermaßen festhält und mit allem Eifer den Kolorismus pflegt, zählen **Alexander Glazounow**, **Arensky**, der in Deutschland nur durch seine Kammermusiken bekannt geworden ist, und **Michael Iwanow**, in gemessener Distanz folgen **Wihtol**, **Ljudow**, **Lyupanow**, **Melischewsky**, **Tschergenin** u. a. Die Häupter der von **Sergei Tanjew** gegründeten Moskauer Partei, die dem Nationalprinzip keinen Wert beimißt und die russische Arbeit vom großen und internationalen Gesichtspunkt bestimmt haben will, sind **Rachmaninow**, A. **Scriabine**. Ihr Gefolge besteht aus G. **Conus**, S. **Wassilenko**, G. **Catoire**, R. **Glière**, A. **Goedecke** u. a.

Balakirew. Mussorgski. Rimsky-Korssakow. A. Glazounow. Arensky. M. Iwanow. Wihtol. Ljudow. Lyupanow. Melischewsky. Tschergenin. S. Tanjew. Rachmaninow. A. Scriabine. G. Conus. S. Wassilenko. G. Catoire. R. Glière. A. Goedecke.

Unter den Sinfonikern der Petersburger Sektion genießt zur Zeit **Alexander Glazounow**, ein ausgesprochener Eklektiker, der Tolstoischen Bußgedanken und den kleinen Amüsements des Salons mit gleicher Sympathie gegenübersteht, aber über ein großes technisches Können verfügt, das weiteste Ansehen.

Außerhalb der russischen Musikstädte ist Glazounow erst mit seiner vierten und fünften Sinfonie bekannt gegeworden, allmählig sind ihnen dann die Vorgängerinnen gefolgt, und gegenwärtig ist er im internationalen Repertoire mit acht Sinfonien vertreten.

A. Glazounow, Erste Sinfonie.

Die **erste** Sinfonie (Edur), Rimsky-Korssakow, dem Lehrer des Komponisten, gewidmet, ist durchweg ein Bekenntnis der Lebenslust. Der **erste Satz** (Allegro, 6/8, Edur) gleicht vollständig einer Tanzszene in der gebildeten Gesellschaft; beherrscht wird sie von dem Thema [Notenbeispiel] hat zunächst also gar nichts Nationales, wird aber bald

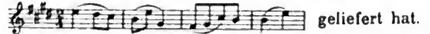
durch Nebengedanken, durch Rhythmenwechsel, durch Musettenbässe und durch den Überschwang im Wiederholen russisch gefärbt. Die Arbeit verrät in der kurzatmigen Periodisierung, durch das Figurenmaterial bei den Übergängen und durch deren Umständlichkeit noch einen Anfänger.

Der zweite Satz, das Scherzo (Allegro, $^2/_4$, C dur) ist ein Perpetuum mobile über das Thema: das äußerst gewandt durchgeführt wird. Das Trio hebt sich scharf dagegen ab und verwendet ein polnisches Thema:

etc.

Auch der langsame, der dritte Satz (Adagio, $^2/_4$, E moll) bleibt in dem freundlichen Grundton der Sinfonie und berührt ernstere Stimmungen nur, um mit ihnen liebenswürdig zu tändeln; einige schrillere Lichter verdanken ihre Wirkung der originellen Anwendung des übermäßigen Dreiklangs, und musikgeschichtliches Interesse erregt der Satz durch eine Anlehnung an Wagners Meistersingervorspiel.

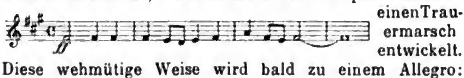
Mit dem Finale (Allegro, $^2/_4$, E dur) hat Glazounow dem Vater der höheren russischen Instrumentalmusik, M. Glinka, eine Huldigung gebracht. Es ist ein frischer und abwechselungsreicher Variationszyklus, zu dem den Hauptstoff abermals ein polnisches Thema:



geliefert hat.

A. Glazounow, Zweite Sinfonie.

Die zweite Sinfonie Glazounows (Fis moll) ist, wie die C moll-Sinfonie von St. Saëns, dem Andenken Franz Liszts gewidmet. Deshalb beginnt ihr erster Satz mit einem Andante maestoso, das über das einfache Orpheus-Thema:



einen Trauermarsch entwickelt. Diese wehmütige Weise wird bald zu einem Allegro:



umgebildet und dient in dieser Gestalt dem Ausdruck eines wilden Schmerzes, der gelegentlich ins Toben und ins Anstößige gerät, aber auch von milden Klagen ergreifend schattiert wird.

Die Melodie des Trauermarsches durchzieht auch den zweiten Satz (Andante, Ddur, 4/4), der in der Hauptsache freundlichen Bildern der Erinnerung gewidmet ist, russisch pastorale Töne anschlägt und Lieblingsmotive des heimgegangenen Meisters hinein verwebt.

Der dritte Satz (Allegro vivace, Hmoll, 3/4) setzt diesen Erinnerungsdienst fort, aber in einem leidenschaftlich erregten Ton, der oft, wie in Gedanken an ungerechte Gegner, entrüstet wird und mit zahlreichen Akzenten des Schmerzes gemischt ist.

Das Finale beginnt mit einer ernsten Intrade und führt, zwischen einem Thema heroischer Kraft

Allegro.

und einem andern der Hingebung wechselnd, in einer Erregung, die sich durch beständige Änderungen von Tonart und Taktart äußert, zu einem triumphierenden Schluß.

A. Glazounow, Dritte Sinfonie.

Die dritte Sinfonie (G dur), Peter Tschaikowsky gewidmet, ist diejenige, in der das russisch-nationale Element fast ganz zurücktritt, und die zugleich durch die Natur ihrer Themen und deren Entwicklung es dem Zuhörer ziemlich schwer macht.

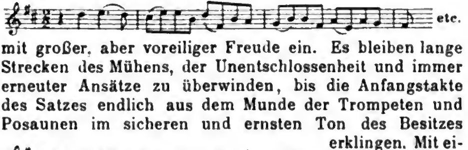
Insbesondere gilt das vom ersten Satz (Allegro, D dur, 3/4), der von seinem nachdenklichen Hauptthema gar nicht loskommen kann und sich in zäher, umständlicher, für die Fachmusiker teilweise nicht uninteressanter Arbeit mit ihm im engen Kreise dreht. Doch fallen

Lichtblicke in den Nebel, und nach der endlichen Aufhellung schließt der Satz wirklich schön.

Der zweite Satz (Vivace, F dur, $^{6}/_{16}$ $^{2}/_{8}$), Scherzo überschrieben, ist ein Bravourstück phantastischer Ballettmusik, daß unter der Flagge einer Elfen- und Gnomenjagd oder unter einer ähnlichen Überschrift passieren könnte. Es ist eine tolle, nur durch wenige Stützpunkte unterbrochene Gaukelei um flüchtige und nichtige Motive, die aber einem virtuosen Orchester und allen seinen Instrumenten Gelegenheit gibt, zu spannen und Ehre einzulegen.

Der dritte Satz (Andante, E dur, $^{3}/_{4}$) gehört zu jener Art von Lyrik, die durch unaufhörliches Präludieren die Geduld auf Proben stellt. Den gedanklichen Kern bringt ein zuerst in As dur auftretendes Intermezzo mit einer vom englischen Horn gespielten Melodie, deren sehnsüchtige und schwärmerische Wendungen die Kenner der modernen Oper und ihrer Liebesszenen ziemlich bekannt anmuten. Die emsig sinnige Arbeit und der blühende Klang des Orchesters gehen jedoch über das Gewohnte hinaus.

Das Finale (Allegro moderato, D dur, $^{2}/_{2}$) setzt auf dem Thema:



mit großer, aber voreiliger Freude ein. Es bleiben lange Strecken des Mühens, der Unentschlossenheit und immer erneuter Ansätze zu überwinden, bis die Anfangstakte des Satzes endlich aus dem Munde der Trompeten und Posaunen im sicheren und ernsten Ton des Besitzes erklingen. Mit einer Kombination dieses Hauptthemas nnd seiner bedeutendsten Helfershelfer schließt das Finale »grandioso« und rauschend ab.
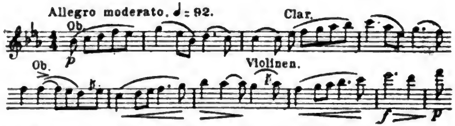
A. Glazounow, Vierte Sinfonie.

Die vierte Sinfonie (op. 48) hat die üblichen vier Sätze, da aber das Adagio mit dem Finale zusammengezogen ist, erscheinen äußerlich nur drei.

Sie beginnt mit einem Andante in Es moll über ein vom Englischen Horn vorgetragenes Thema, das sich auf Grund folgenden Anfangs



etwas bequem entwickelt. Als es auf der Dominante schließt, stellt sich ihm ein Gedanke entgegen, der die freundlichen, friedevollen Zukunftsbilder dieses Themas mit leisen Zweifeln und Fragen beanstandet. Den Reden und Gegenreden wird ein rasches Ende bereitet durch das Allegro, das ohne alle Vermittelung die Durtonart durchzwingt. Als erstem Hauptthema begegnen wir in ihm einer Melodie, die sich abermals etwas breit, unterm Anteil verschiedener Instrumente entwickelt:



Sie spricht Worte der Hoffnung aus, in Reimen, die der Komponist fertig vorgefunden hat, und kommt in der Fortsetzung in einigen Eifer, den sofort mit Tönen der Ruhe ein Seitengedanke zu beschwichtigen unternimmt:



Das Hauptthema kehrt wieder, verklingt aber, als schliefen alle Sorgen ein, und an seine Stelle tritt ganz scherzenden Tons das Thema der Einleitung, bei der Verwandelung, die es nach Borodinschem Muster aus Moll nach Dur und in ein fröhlich, flottes Tempo geführt hat, kaum wiederzuerkennen:



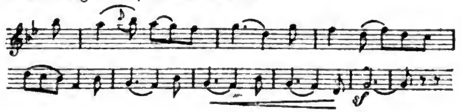
Damit sind wir ins Volkstümliche und in die ländlichen Kreise und ihre Freuden eingetreten. Die Melodie beherrscht diesen Abschnitt eine Zeitlang, wörtlich und übertragen. Unter ihren Variationen ist eine im ruhigen Tempo für Horn hervorzuheben. Dann führen ausgelassenere Szenen nach dem ersten Thema des Allegro zurück, und der Schluß der Themengruppe erhält als Anhang noch einige kurze fröhliche Motive. Statt der erwarteten Durchführung folgt aber eine Wiederholung dieses ersten Teils, eben der Themengruppe, mit etwas verändertem Modulationsgang und auch mit verändertem Charakter. Es wird etwas länger bei dem ersten Thema verweilt, es erhält einen sorgenvollen Ausdruck, der sich laut leidenschaftlich und wieder still seufzend äußert. Diese Stelle führt nach der Einleitung zurück: dem Andante mit dem Pastoralthema in Es moll. Die Freude, die vorhin durch seine Umbildung in die Gestalt eines scherzenden Dur-Themas in das Allegro hineinkam, war verfrüht. Noch ists nur Zeit zu hoffen. Dies spricht ein letztes kurzes Zurückgreifen auf das Hauptthema des Allegro aus. Die im ersten Sinfoniesatz üblichen Wege des Sonatenschemas hat Glazounow zum großen Teil umgangen und doch eine verständliche Darstellung seelischer Vorgänge geboten, ein Bild vom Kampfe edler Triebe mit den Versuchungen der Alltäglichkeit.

Die anderen Sätze führen dieses Bild weiter: der Schauplatz wechselt, es wechseln die Charaktere. Das Scherzo beginnt mit Quinten, die ungeduldig erregt in den Fagotten repetieren:

Allegro vivace. 𝅗𝅥. = 152.

etc.

Das sagt Tanz an, und bald stimmen auch die Klarinetten einen Reigen an, dessen Melodie:



in ihrer Mischung von Lustigkeit und Demut an Rubinsteins »Bräute von Kaschmir« erinnert. In der Durchführung dieses Themas tritt im ganzen sein lustiger, munterer Charakter mehr hervor. Er steigert sich bei dem ersten Tutti zu Kraft und Ausgelassenheit:



an anderen Stellen wird der Nachdruck auf die beweglichen Elemente des Themas gelegt:
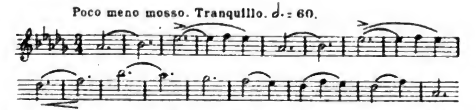


Der Hauptsatz zerfällt in zwei klar geschiedene Teile: der erste bringt die angegebenen Themen vorwiegend in B, der zweite in F. Als in diesem zweiten Teile die aus dem Eingang des Scherzos bekannten Baßquinten wieder erklingen, kommt ein neues Thema:



in den Hörnern, das aber am Schluß die freundlichen Lockrufe des alten Hauptthemas aufnimmt, während die Violinen mit:



dazu kontrapunktieren. Es ist, als wollte der Komponist eine andere Seite ländlicher Freuden, die Jagd und ihr aufregendes Treiben im Schattenriß wenigstens vorführen. Da kommt aber sehr bald das Trio mit seiner fast in die Farben der Aeolsharfe gekleideten Musik, deren Eintritt man zu den schönsten Stellen der Sinfonie rechnen muß. Die Melodie, die an ihrer Spitze steht und zuerst von der Klarinette gebracht wird:



ist zwar an und für sich einfach, aber in ihrem Gegensatz zum Wesen der vorangehenden Szenen wirkt sie wie aus höherer Welt gekommen. Das bunte Treiben des Tages und seiner Lust liegt weit hinter dem Hörer. Er denkt an den Sternenhimmel und an die ewigen Fragen vom Menschlichen und Göttlichen. Im dritten Teil des Scherzos, am Schluß der Reprise klingt die Himmelsmelodie des Trios noch einmal an.

Auch der dritte Satz knüpft mit seinem einleitenden Andante an die Stimmung des Trios an. Es leuchten über dieser Einleitung in den tremolierenden Violinen zauberhafte Lichter, und der Gesang, der durch die Bläser zieht:

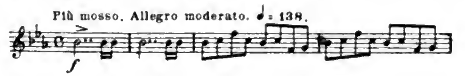
Andante. ♩ = 69.

pp

versucht wenigstens die Töne des Friedens wiederzufinden, die in jener Abendszene klangen. Der Versuch stößt auf zu große Erregung, die in dem plötzlichen Fortetakt über:

f
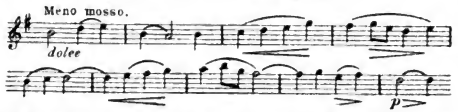
gewissermaßen elementargewaltig hervorbricht. Ihr folgt auch bald eine jener langen, dem russischen Sinfoniker eigenen Übergangsstellen, in denen auf liegendem Baß kleine Motive in die Höhe dringen und wie Wässerchen zu Wässerchen kommend zum Strom anschwellen, der den Damm durchbricht. Dieser Wandel in der Stimmung tritt bereits im Andante ein, den stürmischen Charakter nimmt sie mit den ersten Tönen des Allegro an. Da setzen die Trompeten ein:



und alarmieren das ganze Orchester so, daß es ins Zittern gerät. Der ganze erste Teil des Allegro äußert wirklich seine Energie und seine Freude vorzugsweise rhythmisch, was sein Hauptthema melodisch bietet, das erscheint noch nicht geklärt: die Violinen schwingen sich mit dem Motiv im Kreise und in die Höhe, in den Klarinetten scheint die meiste Bestimmtheit zu herrschen:

Das freudig verworrene Treiben endigt feierlich mit einem Desdur-Akkord, und diese Stelle führt edlere Geister herbei. Zuerst hören wir

ein Thema in dem ganz fremden Edur. Wie sie eingeleitet war, so schließt diese Episode auch wieder feierich, geheimnisvoll mit langen Klängen, lange liegenden Akkorden (As, Ces), und nun folgt ein zweites Thema friedlicher Natur, von der Oboe eingeführt:



Es beendet die Themengruppe des in Sonatenform gehaltenen Satzes. Sein Einfluß äußert sich in der Durchführung dadurch, daß zunächst die wilden Motive des Allegros ganz verwandelt erscheinen. Das erste kurze Violinenthema z. B. kommt in den Posaunen als:



Bald erwacht ihre eigentliche Natur, sie ringen und kämpfen gegen die edleren Regungen, die mit ihnen den Weg wiederholt kreuzen. Überraschend erscheint am Ende dieser Durchführung das Hornthema aus dem Scherzo gewissermaßen als Bundesgenosse für die Geister der äußeren Fröhlichkeit; den milderen Mächten kommt Hilfe durch die schöne elegische Melodie, die den ersten Satz der Sinfonie eröffnete. Dann folgt bald die Reprise, die die edleren Themen in größerer Bedeutung zeigt, außerordentlich kunstvolle Arbeit enthält und freudig rauschend schließt.

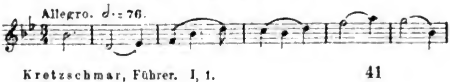
A. Glazounow, Fünfte Sinfonie.

Glazounows **fünfte** Sinfonie (Bdur, Op. 55) ist ein Werk der Heiterkeit und Kraft, das sich ohne die modernen Hebel der Leidenschaft und Romantik entwickelt, aber Phantasie und Gemüt des Hörers festzuhalten und zu beschäftigen vermag. Denn es verrät überall Geist und eine adlige Natur. Der Verlauf und Charakter der beiden letzten Sätze scheint die Sinfonie der Programmusik zuzuweisen. Doch hat der Komponist nicht verraten, was ihm vorschwebte — vielleicht ein besonderer Lebenslauf —, da anorganische Einzelheiten, die im Zusammenhang unerklärlich wären, nicht darin vorkommen. In der Form zeigt die Komposition verschwindend geringen russischen Einfluß, in der Stimmung äußert er sich in wohltuendster Art als Naturfrische und Lebenslust.

Der **erste** Satz beginnt mit einer Einleitung über das Thema:



Sie führt zu einem Allegro, das an diesem kräftig fröhlichen Grundgedanken festhält. Nur im anderen Rhythmus tritt er hier auf und etwas erweitert:





Gegensätze im Sinne eines Widerspruchs oder einer Ableitung treten ihm nicht in den Weg, nur Versuche, den frohen Mut, der aus ihm spricht, noch zu steigern. Darunter fällt durch seine Entschiedenheit der folgende am meisten auf:
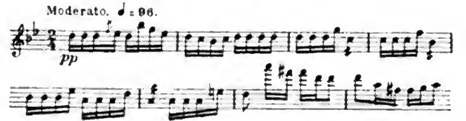


Auch das eigentliche zweite Thema des Satzes bedeutet Zustimmung, Freude — nur im zarteren Ton:



Weiter bemerken wir noch Motive des Scherzes, Motive aufwallenden Frohsinns. Alle diese großen und kleinen Einfälle werden variiert, umgebildet und in einem lebendigen Spiel zusammengebracht, das Humor und Witz beherrschen. Die Durchführung, die nur kurz gehalten ist, stellt sich auf einige Augenblicke grimmig. Die Reprise, in der das zweite Thema geheimnisvoll spannend vorbereitet wird, schiebt den Schluß geflissentlich und fesselnd weit hinaus.

Das Scherzo schlägt mit seinem Hauptthema:



die flüchtigen Töne heimlicher Beweglichkeit an, mit denen wir seit Mendelssohn den Begriff von Elfenmusik verbinden. Das Stück gleicht einer Stunde aus der Kinderzeit, wo abends Märchen erzählt werden von schönen Feen und kleinen Geistern der Luft. Dann poltert ein grober Riese herein:



der, nach den tollen Dissonanzen zu schließen, die diesem Abschnitte eigen sind, alles auf den Kopf zu stellen scheint. Nach diesem Zwischenfall kehrt der Hauptsatz wieder. Der Mittelteil, der die Stelle des Trios einnimmt, führt mit einer hübschen Volksmelodie hinaus ins Freie:



wo sich Tänze und Spiele und gemütliche Zwiesprache: in zum Teil sehr eigentümlich schönem Klang entwickeln. Vor dem Schluß wird dieses Trio nochmals kurz angespielt.

Der langsame Satz der Sinfonie, ihr dritter, wird mit einigen Takten eingeleitet, in denen die Akkorde wie schwere, trübe Wolken langsam hinziehen und schleichen. Dann aber treten wie Wandrer, die vom inneren Glück erfüllt, nicht auf Himmel und auf Wetter achten, die Gesangsthemen ein, schwärmerischen Tons, wie ein Liebhaber in seiner Sehnsucht das erste:



reinster wärmster Zärtlichkeit voll das andere:

Con moto.
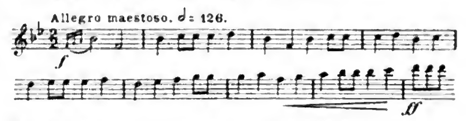
dolce

Das zweite insbesondere breitet sich aus, steigert seinen schönen warmen Ton, wird hervorgejubelt und gelispelt und bildet die Grundlage für die Stimmung des Satzes. Doch besteht eben dieser Satz

nicht ausschließlich aus Stimmungsschilderung und verläuft nicht ungetrübt. Die Einleitung war eine Warnung. Mitten in den schönsten Augenblick der Komposition fällt ein brutales Stück Dramatik, ein vielerlei Deutung freistehendes Ereignis, das aus allen Himmeln reißt: Posaunen und Trompeten sind die Vertreter der Schicksalswendung und dies das musikalische Motiv, das sie veranschaulicht:

Meno mosso. ♪ = 72.

Das **Finale** der Sinfonie hat einen militärischen Charakter. Sein Hauptthema ist folgendes und sein wichtigster Teil der Berliozsche Schluß:



Es wird ergänzt durch das leichtherzigere:



Unter den wesentlichen Motiven des Satzes darf besonders der wiederholte Anklang an die rauhe Trompetenstelle des dritten Satzes nicht übersehen werden. Allem Anschein nach gibt der Satz das Bild eines wirklichen Kampfes. Es kommen neue Hilfstruppen, originell in den Bässen angemeldet



es gibt Augenblicke der Niedergeschlagenheit, der Klage, der Trauer und auch des Trostes, die aus dem letzten Thema sich entwickeln:

etc.

Dieses zeigt in weiteren Umbildungen seine immer größere

Wichtigkeit und seinen Zusammenhang mit Volksmusik. Es wird allmählich zu einer Kriegs- und Siegeshymne, die am Schlusse auch dem ersten Hauptthema des Finale eine glänzende Rückkehr vorbereitet.

A. Glazounow, Sechste Sinfonie

Die sechste Sinfonie (C moll) gleicht der zweiten darin, daß ihr erster Satz mit tiefer Trauer empfängt. Eine gramvolle Melodie steigt in der Einleitung von den Bässen aus:

Adagio. *p* etc.

in die Höhe und wird bald, in Viervierteltakt umgewandelt:

Allegro. *p* *f* *p*

das Hauptthema eines von leidenschaftlichem Schmerz bewegten Allegros. Ihm tritt in dem zweiten Thema:

dolce

die Stimme des Trostes entgegen und wird in dem überhaupt sehr kunstreichen Satze mehrmals mit ihm kombiniert, ohne aber über die trüb erregte Stimmung Herrschaft zu gewinnen.

Der zweite Satz sucht die Heilung auf breiterer Basis und stimmt zunächst feierlich eine Liedweise:

Andante

an, die möglicherweise russisch ist, jedenfalls aber in die Sphäre kindlicher Zufriedenheit gehört. Das Thema wird in sieben Variationen entwickelt, die auf der Skala der Fröhlichkeit sich immer weiter aufwärts bewegen, dann vom Scherzino ab über ein Fugato und ein Notturno tiefer in die Gemütsruhe einlenken. Das den Zyklus krönende und seinen reichsten und interessantesten Teil bildende Finale stellt den Sieg der Lebensfreude fest.

Der dritte Satz (Allegretto, Es dur, $^3/_8$), Intermezzo betitelt, fährt in dem neuen Tone fort: Den Hauptsatz beherrscht die zuerst von der Klarinette gebrachte heitere Melodie:

die Stelle des Trio — vom Hdur ab — nimmt ein graziöser Walzer ein.

Das Finale (Cdur) beginnt zwar mit dem Thema

Andante maestoso etc.

ernst und sogar etwas drohend, führt es aber bald ins Allegro und in den entschiedenen Ton einer kräftigen Heiterkeit über. Mit Hilfe des zweiten Themas: und seiner Fortsetzung wird sie bis zur Ausgelassenheit gesteigert. Glazounow zeigt sich in diesem Satze als Meister des Humors, zugleich auch in seinem höchsten Glanz als Satztechniker: Ein Kanon reiht sich an den andern, und die Kunst der rhythmischen Umbildungen der Themen erscheint nahezu als unerschöpflich.

A. Glazounow, Siebente Sinfonie.

Die siebente Sinfonie (F dur), die — ein seltener Fall — der Autor seinem Verleger gewidmet hat, macht uns mit einer Art Glaubenswechsel Glazounows bekannt. Er nähert sich hier Borodin und bekennt sich stärker und entschiedener als jemals vorher zur russischen Musik.

Namentlich der erste Satz (Allegro moderato, F dur, $^2/_4$) ist reich an kurzen, munteren russischen Volksmelodien. An ihrer Spitze steht das Hauptthema: und was es verspricht, das kommt: ein Pastoralgemälde. Von dem der sechsten Sinfonie Beethovens unterscheidet es sich durch den Verzicht auf den sinnigen, im besten Sinne sentimentalen Zug der Fröhlichkeit, das Hauptthema wie seine Gefährten gehören zur Klasse des Wildfangs. Beethoven entwickelt auch geistreicher, mannigfaltiger und überraschender. Die Überraschungsmittel, die scharfen Modulationen, hat sich Glazounow angeeignet.

Der zweite Satz (Andante, D moll, $^3/_4$) fängt sehr ernst an, fast wie eine Warnung, wohl, weil er uns vor ein Naturbild führt, in dem, wie in den langsamen Sätzen Borodins, die Melancholie haust. In

der Mitte, von einer Episode in Dur aus, dichtet sich die Stimmung zu einer Klage: Klar.

Der dritte Satz (Allegro giocoso, B dur, 2/4) heitert mit dem Spiel um eine flatternde Sechzehntelfigur, die an die gefiederten Bewohner der Luft erinnert, energisch auf. In die kecken Tändeleien mischen sich zahlreiche Kantilenen verschiedenen, vom Neckischen bis zum Elegischen weisenden Charakters.

Das Finale (Allegro maestoso, D moll, 2/2) stimmt sogleich beim Einsatz mit: Hymnenton an und erweist sich als eine Huldigung ans Vaterland. Ihre schönste Stelle kommt nach dem Ende zu, wo das Hauptthema des ersten Satzes in der Form: wiederkehrt. Mit der ihm eignen Breite und Menge der Übergänge streift der Komponist in diesem Finale das Maßlose.

A. Glazounow, Achte Sinfonie.

Die achte Sinfonie (Es dur, op. 83) ist in ihrem ersten Satz (Allegro moderato, 4/4, Es dur) ein Bild reinen Glücks, im Hauptthema, dessen Ausdrucksstützen Vorhalte nach oben sind, mit einem maßvollen Zusatz von Überschwang und Schwärmerei, im zweiten Thema im Ton des ruhigen und sicheren Besitzes. Da der musikalische Reiz demnach im ersten Thema liegt, wird es auch in der Entwicklung stark bevorzugt, lange Abschnitte hindurch erscheint die Komposition wie eine Phantasie über seine ersten vier Noten bei der Glazounow die Gelegenheit ergriffen hat, in Nachahmungen, Umkehrungen, Verkürzungen und Verlängerungen der Rhythmen seine kontrapunktische Meisterschaft zu erproben. Es läßt sich nicht verkennen, daß der Vortrag dabei etwas umständlich geraten ist und daß den Permutationen der Motive Originalität abgeht.

Der zweite Satz (Mesto, 3/2, Es moll) führt uns über-

raschend vor tiefste Trauer, vor einen schweren und frischen Verlust, dem die Seele des Leidtragenden fassungslos gegenüber steht. Das Entsetzen spricht den ganzen Satz hindurch mit den Rhythmen des Trauermarsches in Wagners »Götterdämmerung«.

Der dritte Satz (Allegro, $^2/_4$, C dur) steht noch ganz im Bann des zweiten, stellenweise gleicht er einem Totentanz, und durchweg bleibt er spukhaft und gespenstisch. Durch diese Eigentümlichkeit ist er der wertvollste Satz der Sinfonie.

Das Finale (Moderato sostenuto ed Allegro moderato, $^4/_4$, Es dur), das die Stimmung wieder ins Gleichgewicht zurückführt, besteht musikalisch aus lauter Regungen der Kraft, über die nur durch die auch in der Mitte des Satzes wiederkehrende langsame Einleitung ein Schatten fällt. Zur vollen Wirkung fehlt es diesem Finale an einem plastischen Thema.

A. Glazounow, Aus dem Mittelalter.

Erwähnenswert ist auch eine Programmsuite (op. 79) Glazounows, die unter dem Titel »Aus dem Mittelalter« vier Bilder vorführt, die untereinander keinen weiteren Zusammenhang als den gemeinsamen archaistischen Ton haben. Das erste (Allegro, E moll, $^6/_4$) will ein Schloß und darin ein Liebespaar zeigen. Woran man in der Musik das Schloß erkennen soll, bleibt das Geheimnis des Autors, das Liebespaar läßt sich schon eher an dem E dur und an der weichen Melodie feststellen. Der zweite Satz, Scherzo überschrieben (Allegro assai, $^2/_4$, A moll), beginnt mit Anstreichen der leeren Quinte $\bar{a}$—$\bar{e}$, deutet also auf Geigenspiel und wahrscheinlich auf Tanz. Der Geiger soll der Tod sein, der bei einem Jahrmarkt aufspielt. Dafür klingt auch die Musik stellenweise grausam genug. Im dritten Satz (Andantino, $^3/_4$, A moll) wird ein Troubadour, der ein Ständchen bringt, ziemlich glaubhaft vorgestellt. Es hätte der obligaten Harfe kaum bedurft, die Echtheit liegt in der Rhythmik der Melodien, in deren Vortrag Bläser und Geiger abwechseln. Das Finale (Allegro, $^4/_4$, E dur) ist ein Marsch mit rezitativischen und andren Episoden. Der Marsch

soll an die ausziehenden Kreuzritter, die Episoden, unter denen ein Choral die Hauptrolle hat, sollen an anfeuernde Führer, an predigende Mönche und eintreffende Prozessionen erinnern.

C. Cui, Suite miniature.

Zuweilen liest man von deutschen Aufführungen einer Suite miniature von César Cui, dem Sprecher der Neurussen. Das ist ein halbes Dutzend einfachster Stücke in Lied- und Tanzformen, die an Schumanns Kinderszenen, an Bizets jeux d'enfants erinnern. Die russische Herkunft verraten sie in keiner Zeile, sondern gehören nach Geist und Form zu den besten Früchten der französischen Schule und verdienen wegen der liebenswürdigen Phantasie und der feinen Züge in der Gestaltung weiteste Verbreitung.

Immerhin ist dieser französische Zug in Cuis kleiner Suite ein Merkmal, das in verschiedener Form auch bei den russischen Sinfonikern wiederkehrt. Von Rimsky-Korssakow bis auf Glazounow gehen sie alle, bewußt oder unbewußt, von Berlioz aus, von seinen Programmen oder von seinen Bravourstückchen poetischer Ballettmusik, und behandeln das Kolorit und die Einlage einer oder mehrerer Unterhaltungsnummern als eine Hauptaufgabe der Sinfoniekomposition.

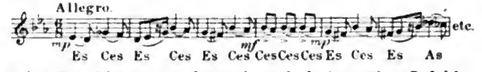
Dagegen erhob sich von Moskau her, dem Sitz des Altrussentums, eine Opposition, und es bildete sich von dem dortigen Konservatorium aus, wie schon erwähnt, eine Moskauer Schule, deren Häupter A. Scriabine und S. Rachmaninow sind. Sie faßt die Sinfonie als Gemälde seelischer Zustände auf und verlangt eine, mit Verwerfung aller Zugeständnisse an Herkommen und Publikumsgeschmack, charakterstreng und mit gleichmäßiger Hingabe und Gründlichkeit durchgeführte Arbeit. Das ist im Grunde das alte Ideal der Wiener Klassiker und derjenigen deutschen Sinfoniker, die noch auf Beethovenschen Boden stehen. Doch unterscheiden sich die Moskauer von Brahms, Draeseke und Genossen dadurch, daß sie auf die von Haydn eingeführte thematische Arbeit im Sinne der prinzipiellen Ausnützung kleinster, gelegent-

lich unwesentlicher Satzteile keinen Wert legen. Statt dessen bringen sie, wie es Liszt angebahnt hat, die Themen im vollen Umfang wieder, aber in immer neuer Beleuchtung und in äußerlicher und innerer Umgestaltung. Unter die verwerflichen Zugeständnisse rechnen sie auch die Verwendung russischer Volksmusik, gleichviel ob in der charaktervollen Weise Borodins oder in der mehr spielerischen Tschaikowskys. Russisches Wesen kommt dabei noch vollauf genug zur Geltung, es äußert sich aber nur geistig in der Stimmung und Tendenz der Themen selbst und noch mehr in ihrer Entwicklung. In der Stellung zum Programm läßt die Schule Freiheit.

A. Scriabine, Zweite Sinfonie.

Von Scriabines Sinfonien hat die zweite (C dur) den größten Erfolg gehabt und sich auch im Ausland die Anerkennung erworben, die einem bedeutenden und eignen Werke gebührt. Der Komponist zeigt in ihr, wie ein von Trauer und Schmerz ergriffnes Gemüt zur Läuterung gelangt, und enthüllt sich dabei als eine außerordentlich weiche und zum Überschwang der Gefühle geneigte Künstlernatur modernster Art. Der Grundriß der Sinfonie ist fünfsätzig, da aber der erste eng mit dem zweiten und der vierte ebenso mit dem fünften Satz zusammenhängt, besteht sie tatsächlich nur aus drei Nummern.

Der erste Satz (Andante, C moll, C) ist eine kurze Phantasie über das Thema: Andante. Klar. *p* Ihr dumpfer Ton macht nur vorübergehend einer hellern und erregteren Episode in C dur Platz, die einem Rückblick oder Ausblick auf freudigere Tage gleicht und zu einem Übergang nach Es dur veranlaßt. Der zweite Satz (Allegro, Es dur, 6/8) bringt die angekündigte Tonart, aber in seinem Hauptthema:



keine Beruhigung, sondern einen Aufruhr trüber Gefühle, der schon in den Rhythmen des vierten Taktes einen

erschreckenden Charakter zeigt. Das Thema gibt im Kleinen ein Bild des ganzen Satzes, nach seinem Wesen sowohl, wie nach seinen Mitteln. Er wühlt bis zum Äußersten in Schmerz und Qualen, und der Dissonanzen, namentlich der Vorhalte, weicher und unbarmherziger, ja bis zur Brutalität harter, ist kein Ende. Man lechzt stellenweise nach einem reinen Dreiklang und steht einer Orgie der Sentimentalität gegenüber, die Wagners »Tristan« überbietet und die eine wahre Sehnsucht nach dem weinerlichen Spohr erwecken kann. Unter Aristoteles wäre derartige Musik konfisziert worden, denn sie ist ungesund und wirkt auf die Dauer demoralisierend. Auch das zweite Thema:



befreit nicht aus diesem Engpaß des Grams und der Dissonanzen.

Wo wir Licht zu sehen glauben, da klingt alsbald das Hauptthema des ersten Satzes, die Trauerbotschaft, mit verwilderten Zügen wieder herein, und so oft das freundlichere Es dur sich durchzusetzen scheint, immer und bis ans Ende wird es von dämonischen Akkorden nochmals bestritten. So ist dieser erste Satz der Sinfonie ein unerhört grausames Stück Kunst, aber die Zähigkeit und die modulatorische Virtuosität, mit welcher der Komponist seine Absicht verwirklicht, zwingt zum Respekt, und schließlich geht der Zuhörer auch nicht ganz leer an schönen, einfach herzlichen Stellen aus.

Der dritte Satz (Andante, E dur, 6/8) der Sinfonie, der eigentlich ihr zweiter ist, läßt sich wie eine Idylle an, wir hören in der Flöte sogar anheimelndes Vogelgezwitscher. Er bleibt auch bei durchaus freundlich schwärmerischen Melodien, die von Liebe, Jugend und Glück träumen und sagen, er entzückt oft; aber auch er hält an einem Ton des Überschwanges, der harmonischen Überreizung und Kompliziertheit fest, der sich mit aus dem allzustarken Einfluß erklärt, den Wagners Stil auf

Scriabine ausgeübt hat. Der vierte Satz (Tempestoso, F moll, 12/8) stellt sich zu dem vorausgegangenen Andante im scharfen Gegensatz und gibt ein keckes und aufregendes Bild äußrer und innrer Stürme. Soweit er aus Naturmalerei besteht, darf er als ein Seitenstück zu dem »Wallkürenritt« bezeichnet werden, und teilt zwar nicht dessen Pathos, aber die Energie, mit der eine einfache, Wind und Wetter abgelauschte, erst leicht stoßende, dann wütend heulende Figur festgehalten und in ihren wechselnden Launen durchgeführt wird. In der Mitte unterbricht den Sturm eine bittende und klagende Melodie, die noch rührender wirken würde, wenn der Komponist sich hätte von seinen unvermeidlichen Vorhalten trennen können. Sie bereitet die innerlichste und schönste Stelle des Satzes vor, die Wiederkehr des Hauptthemas des ersten Satzes und seiner freundlichen Episode in C dur. Diese leitet jetzt in das Finale, den fünften Satz (Maestoso, C dur, C) über. Ihn beherrscht ebendasselbe Hauptthema, aber in heroischer Gestalt:

Maestoso

etc.

C ______ g c C ______ E A

Wohl tauchen noch Reminiszenzen an Kampf und Schmerzen auf, aber der, auch von dem an und für sich unbedeutenderen, zweiten Thema unterstrichne Grundton ist der des Friedens, der Resignation, der ruhigen Kraft. Nur die allerletzten Takte nehmen eine triumphierende Miene an.

A. Scriabine, Dritte Sinfonie.

Die noch wenig bekannte dritte Sinfonie des Komponisten, sein Opus 43, führt ein Programm, »Le divin Poëme, in drei Sätzen (Luttes, Voluptés, Jeu divin) durch, die ohne Pause aneinanderschließen. Die Entwicklung ihrer Musik bewegt sich völlig in den schärfsten Kontrasten, sie ist aber im Stil weit einfacher als ihre Vorgängerin und zeigt sehr erfreulich, daß der Künstler auch mit normaler Harmonie Bedeutendes zu sagen weiß.

Trotzdem ist sie von der deutschen Kritik als überkünstlich, überlang und bar aller Proportionen abgelehnt

und mit noch größrer Härte als der zweiten Sinfonie des Komponisten Redseligkeit und Trivialität vorgeworfen worden.

Den Hauptbeweis, daß moderne Allüren nicht zum Wesen der Moskauer Schule gehören, bieten die Werke Sergei Rachmaninows, bei denen der Zusammenhang mit den Klassikern der Gattung klar zutage tritt. Seine persönliche Bedeutung liegt in der Stärke der musikalischen Naturkraft und wird am deutlichsten in der E moll-Sinfonie offenbar, die im Verein mit einem Klavierkonzert zuerst seinen Namen über die heimatlichen Grenzen getragen hat. In der Kunst, mit den Elementarwirkungen der Musik, mit Ausklingen und Anschwellen zu fesseln, steht er auf gleicher Höhe wie A. Bruckner, in der Erfindung seiner Grundideen ist ihm das Glück nicht immer treu, auch ihre Entwicklung scheint von der Gunst des Augenblicks abhängig, bleibt aber immer logisch.

S. Rachmaninow, E moll-Sinfonie.

Der erste Satz dieser Sinfonie hat eine langsame Einleitung, die mit Motiven schlichter Art — unter ihnen eine Achtelfigur, die wichtig wird — den Übergang von träumerischem Sinnen zu einer regen Tätigkeit der Phantasie vorführt. Sie beginnt ruhig und schließt noch ruhiger, dazwischen aber liegt ein Stück Begeisterung, das einmal in die kühne Akkordfolge H dur-B dur ausbricht; es ist als ob ein alter Mann sich entschlossen hätte, aus seinen Erinnerungen mitzuteilen. Im Allegro moderato (E moll, ₵) kommt die Erzählung, und zwar zunächst in einer Art Bardenton, die an den jungen Gade erinnert. Vier Takte wird nur präludiert, dann setzt das Hauptthema



an die Einleitung anknüpfend, balladenmäßig ein, wird variiert wiederholt und dann mit Triolenmotiven ergänzt, die einen ritterlichen Charakter haben und anzudeuten scheinen, daß es sich um Heldengestalten und ihre Ausfahrt handelt. Mit dem zweiten Thema (in G dur) meldet sich das Glück in origineller Art: Oben in Oboen

und Klarinette knappeste Naturlaute, die den Gesang im Herzen nur markieren, unten in den Geigen ein leises, fröhliches Schwärmen. Erst bei der Wiederholung wird aus dieser Skizze eine ausgebildete, warm drängende Melodie, und wie in stiller Seligkeit schließt die Themengruppe. Die Durchführung ist die Stätte von Widerständen und Schwierigkeiten, deren Darstellung in der ersten Hälfte matt ist und erst dem Ende zu etwas in Schwung gerät. In der Reprise zeichnet sich die zum zweiten Thema gehörige Gruppe (eine Episode in E dur) ganz außerordentlich aus und zeigt den ganzen Reichtum des Komponisten, seine Zartheit und sein Feuer, in immer gleich schönem und natürlichem Fluß. Auch über den zweiten Satz (Allegro molto, A moll, ₵) liegt eine Art Patina. Schon die Harmonie des Hauptthemas:

das ebenfalls akkordisch präludiert wird, versetzt mit dem alten Kirchenton in alte Zeiten. Sein harter, reckenhafter Humor macht zunächst auf einen Augenblick einer frommen Weise Platz, dann kommt an Stelle des üblichen Trio — denn der Satz ist das Scherzo der Sinfonie — ein wild phantastischer Teil, den ein ruheloses Achtelmotiv von Anfang bis Ende durchsaust. Die fromme Weise gibt nach der Reprise des Hauptthemas dem Ende des Satzes das Gepräge.

Um den erzählenden Charakter festzustellen, beginnt auch der dritte Satz (Adagio, A dur, C) mit einigen Takten Präludium. Dann setzt die Klarinette mit:



einer jener Melodien ein, die zwar nicht russisch, aber entschieden volkstümlich und für Rachmaninow bezeichnend und von biographischer Bedeutung sind. Aus diesem Hauptthema spricht schlicht sinnige Zufriedenheit, der Satz, der sich aus ihm entwickelt, hat nichts von dem Überschwang moderner Adagios, er malt traulich uhd

Jean-Paulisch ein Glück in der Beschränkung. Nur einmal — nach dem überraschenden Cdur-Schluß — kommt, von kurzen, suchenden Dialogen eingeleitet und durchbrochen, eine Stelle, wo sich die sonst gut bürgerliche Szene dramatisch belebt und die Wogen höher ausschlagen. Sie ist, ähnlich wie der Mittelteil des vorausgegangnen Scherzos als Vision gemeint, aber in dem schön friedlichen Schluß des Satzes klingt ihr Sechzehntelmotiv nochmals hinein. Legt man der Sinfonie das Programm einer Ausfahrt unter, so führt dieses Adagio in die verlassene Heimat.

Wie die vorigen Sätze ist das Finale (Allegro vivace, Edur, ₵) ebenfalls mit einer kurzen Einleitung versehen. Es sind einige, später oft wiederkehrende Takte stürmischen Jubels, die den Grundzug des Satzes feststellen. Das Hauptthema tritt zuerst in erregter Gestalt



auf, später kommt es in der breitren und faßlicheren Variante:



Seine erste Entwicklung gleicht einem Triumphzug in vollstem Glanz und strotzender Kraft, bis eine plötzliche Modulation nach Gis moll eine Stockung hervorruft. Man hört aus der Ferne einen Militärmarsch von unverkennbar primitivem Charakter. Dieser Zwischenfall, der die Heimkehr der Sieger bedroht, wird erledigt und das Resultat mit dem zweiten Thema des Satzes: ausgesprochen. Es führt auf einen kurzen Augenblick den Anfang des Adagio zurück: Die Heimat lockt mächtig und nahe. Man bricht vom neuen auf, das Hauptthema erfährt eine neue Durchführung, aber unter dem Zeichen der Vorsicht, bis dann die Reprise einsetzt. Sie

erhält eine sehr schöne Nuance durch den Zutritt des Hauptthemas des zweiten Satzes, das Thema der Heldenlust, und klingt in hellster Freude aus. Der poetisch sinnig entworfne Satz bietet dennoch dem Zuhörer durch seine Länge und durch einige schwächer erfundne Stellen einige Schwierigkeit.

Erfreulicherweise zeigt sich unter denjenigen russischen Tonsetzern, deren Sinfonien für die Öffentlichkeit und für das Ausland noch in zweiter Linie stehen, ein starker Anhang Rachmaninows. Der hervorragendste Vertreter der von ihm eingeschlagenen Richtung auf Klarheit, Einfachheit und die Ziele der Klassiker ist B. Zolotareff, den wir seltsamer Weise zuweilen auch unter den Vertretern der Petersburger Partei verzeichnet finden. Seine Fis moll-Sinfonie (op. 8) nähert sich im Andante fast der Schlichtheit Haydns, ohne jedoch die moderne Zeit und ihre Erregbarkeit zu verleugnen. Überall, beim leidenschaftlichen Ringen, ebenso wie beim weichen Sinnen und Sehnen, nimmt der Komponist durch die ernste, innerliche Wärme des Vortrags ein.

B. Zolotareff, Fis moll-Sinfonie.

Nahe steht ihm Basile Kalafati, dessen Amoll-Sinfonie (op. 12) mit dem Rachmaninowschen Hauptwerk die Verknüpfung getrennter Sätze gemeinsam hat. Stellenweise versetzt uns die Sinfonie Kalafatis in die Mendelssohnsche Zeit, seine Selbständigkeit spricht außer aus der immer soliden, oft zu sehr ins Kleine gehenden Arbeit namentlich aus dem knorrigen Scherzo. Auch Emil Meinarskis Fdur-Sinfonie (op. 14) gehört teilweise mit auf das Konto des Moskauer Meisters, dem Meinarski in der Kunst des poetischen Verklingens sinniger Motive folgt. Zum größren Teil repräsentiert der Komponist den Naturalismus unter den russischen Musikern von seiner Schattenseite, nämlich die übermäßige Betonung von Präliminarien und Nebensachen. Um im Scherzo der Sinfonie nach der Haupttonart, nach Hmoll, zu kommen, braucht er, von As beginnend, zehn Partiturseiten, ohne damit irgend etwas Wichtiges zu bieten. Der gleiche Eindruck des Gesuchten

B. Kalafati, A moll-Sinfonie.

E. Meinarski, F dur-Sinfonie.

begegnet uns noch mehrmals; namentlich die Melodik geberdet sich gern, als wären ihr die Halbtöne nicht fein genug.

Wenn Meinarski im Adagio russisch nationale Motive verwendet, steht er mit dieser Ausnahme unter den Moskauern nicht allein; auch bei ihnen finden sich Anhänger Borodins, in der russischen Musik überhaupt aber haben seine Prinzipien noch einen ebenso breiten wie festen Boden. Einer ihrer begabtesten Vertreter ist Basile Kalinnikow, besonders in seiner ersten, einer Gmoll-Sinfonie. Seine zweite, die Adur-Sinfonie, baut zwar ihre vier Sätze über ein Lied des Komponisten, das ganz den russischen Typus zeigt, läßt aber des weitren die nationalen hinter die individuellen Züge zurücktreten. Unter ihnen ragt ein dezenter und dem Anschein nach an Glinka geschulter Humor besonders hervor.

B. Kalinnikow, Sinfonien in G moll und A dur.

Noch unbedingter gibt sich der zuweilen den Moskauern eingereihte R. Glière als Borodinianer. Wenigstens in seiner Esdur-Sinfonie (op. 8); ihr zweiter Satz, ein ebenso natürlich erfundner, wie durchgeführter anmutig naiver $^5/_4$Takt hat bedeutenderen eignen Wert.

R. Glière, Es dur-Sinfonie.

Unter den jüngeren Vertretern der russischen Schule, die eine freie Stellung behaupten, verdient Sig. Stojowsky, ein gebürtiger Pole, als ein großes und vornehmes Talent hervorgehoben zu werden und zwar auf Grund seiner Dmoll-Sinfonie (op. 25), die in ihren vier Sätzen eine Persönlichkeit zeigt und in allen eine aus der Tiefe geschöpfte und wirklich innerlich erlebte Musik bringt. Besonders prägen sich die schönen langen Melodien und die faßlichen, wie Geberden wirkenden Rhythmen der Leidenschaft im ersten Satze ein, ähnlich auch der finstre Charakter des Scherzo und die kleinen Brocken Trost, die sich von ihm so scharf und wohltuend abheben. Aus dem äußren Stil der Sinfonie treten die zahlreichen Bläsersoli hervor.

S. Stojowsky, D moll-Sinfonie.

Der Sinfonie ist eine dreisätzige Suite in Esdur (op. 9), vorausgegangen, die im ersten Satz Variationen über ein russisches Thema mit leichter Anlehnung an die Haydn-

S. Stojowsky, Suite in Es.

variationen von Brahms entwickelt, in den weitren Sätzen kühn und dramatisch polnische Melodien verarbeitet.

M. Steinberg, D dur-Sinfonie.

Auch eine D dur-Sinfonie (op. 3), von Maximilian Steinberg verdient hier noch wegen ihres engen Anschlusses an Glazounow Erwähnung. Der Schüler kommt dem Meister in der eifrigen und geschickten Pflege kleiner Satzkünste ziemlich nahe und übertrifft ihn in der Genügsamkeit der thematischen Erfindung und der Ideenrichtung. Das eigne, elegische Talent Steinbergs kommt am deutlichsten beim zweiten Thema des ersten Satzes zum Vorschein.

F. Blumenfeld.

Noch darf unter den beachtenswerten russischen Sinfonikern F. Blumenfeld angeführt werden. Der Reichtum an tüchtig gebildeten, von Einseitigkeit freien Durchschnittstalenten, sichert der russischen eine bedeutende Weiterentwickelung und das Primat unter den nationalen Schulen.





V.

Die moderne Suite und die neueste Entwickelung in der klassischen Sinfonie.

Die Werke der Nationalen und der Programmusiker bilden einen wichtigen Teil in der sinfonischen Produktion der letzten Jahrzehnte, jedoch repräsentieren sie nicht die Hauptströmung. Diese hält vielmehr immer noch an den Traditionen fest, welche in den Werken Beethovens und der Romantiker niedergelegt sind. Ja, mitten in der bewegtesten Zeit des Streites, welcher sich um den Wert und die Berechtigung der neuen Programmusik erhob, um das Jahr 1860, lebte plötzlich eine Kunstgattung wieder auf, deren Blütezeit noch hinter den Tagen der Wiener Klassiker zurückliegt. Es ist die schon im vorhergehenden Kapitel wiederholt berührte Suite.

Die Wiedereinführung der Suite entsprach dem praktischen Bedürfnisse nach einer einfachen musikalischen Naturkost, dem Verlangen nach größeren Orchesterkompositionen, welche sich, wie die Sinfonie, in großen Formen bewegen, den Geist aber mit schwerer Gedankenarbeit und den Strapazen unserer hohen Kultur verschonen sollten. Daß man mit dieser humanen Mission gerade die alte Suite betraute, war eine weitere Wirkung

jenes historischen Sinnes, welcher seit dem Vorgehen Mendelssohns die Musikwelt stärker zu durchdringen begann und welcher in den Gesamtausgaben und Einzelausgaben von Werken älterer Meister, in der Gründung und Tätigkeit der Tonkünstlervereine immer mehr Ausdruck und zugleich Förderung fand. Es war ein Jahrzehnt lang der Hauptfehler der modernen Suite, daß man ihr das historische Studium und die Abhängigkeit von alten Mustern zu deutlich ansah. Die alte deutsche Orchestersuite bildete den Sammelplatz, auf welchem sich die charakteristischen Tanz- und Liedweisen aller Nationen zusammenfanden. Davon ausgehend, hätten die modernen Suitenkomponisten sich in erster Linie danach umsehen müssen, was das 19. Jahrhundert an künstlerisch verwendbaren Elementen der Volksmusik bietet. Und daß es solche bietet, hatte Chopin bewiesen. Statt dessen kopierte aber die Mehrzahl die Sarabanden, Giguen, Couranten, Allemanden der Bachschen Klaviersuite, trug aus der neueren Zeit ein Scherzo, wenn es hoch kam, einen Marsch herbei und vervollständigte das Ganze mit Variationen und Fugen. Der oft mißverstandene kontrapunktliche Stil der Alten wurde ersichtlich höher angeschlagen als das volkstümliche Prinzip ihrer Suite.
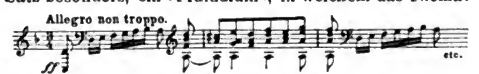
Das Verdienst, als der erste nach hundert Jahren wieder Suiten geschrieben zu haben, hat Joachim Raff für sich in Anspruch genommen*). Der Hauptanteil an der Neubelebung und Einführung der alten Kunstform muß jedoch Franz Lachner zugeschrieben werden. In der Sinfonieperiode der dreißiger Jahre von den Preisrichtern, nicht aber vom Publikum ausgezeichnet, fand dieser Tonsetzer noch spät in der Suite einen Wirkungskreis, auf welchem er viele Freude bereitet und seinem Namen ein bleibendes Andenken erworben hat. Auch Lachner gehört der kontrapunktischen Richtung der modernen Suite an. Aber die wirklich volkstümliche Natur seines Talents äußert sich bei ihm auch, gerade wie bei

*) Siehe M. Hauptmann, Briefe an F. Hauser II, 249.

den Alten, in der strengen Form. Seine Fugen sind frisch und kräftig, frei und effektvoll. Lachner hat sogar für die moderne Weiterbildung dieses ebenso schwierigen als interessanten Stils wertvolle Fingerzeige und Anregungen gegeben. Lachner spricht echten Suitenton: auch wo er gelehrt wird, bleibt er klar und verständlich; wenn es nicht anders geht, ist er lieber trivial als gekünstelt, und der Undeutlichkeit geht er so sehr aus dem Wege, daß er sich darüber oft ins Redselige und Breite verliert. Eine besondere Spezialität in seinen Suiten bilden die Märsche. Sie zeichnen sich aus durch eine einfach kernige Rhythmik und durch eindringliche Melodien, welche gelegentlich mit aparten, blühenden Figuren gewürzt sind. Oft sind diese Märsche gar nicht deklariert und segeln unter der Flagge von Ouvertüren und Intermezzos. Aber auch an traulichen Idyllen sind die Lachnerschen Suiten reich. Eine, im besten Sinne des Wortes, gute bürgerliche Poesie beherrscht die Mehrzahl seiner Menuetts und Andantes. Die Sprache, welche er in ihnen vorzugsweise spricht, erscheint aus den Idiomen der alten Wiener Schule, speziell dem F. Schuberts, dann denen Spohrs und Mendelssohns als ein neues Viertes hervorgegangen.

F. Lachner, Suite Nr. 1 (D moll).

Unter den sieben Suiten Lachners ragt die erste (D moll) durch Wert und Popularität hervor. Ihr erster Satz besonders, ein »Präludium«, in welchem das Thema:
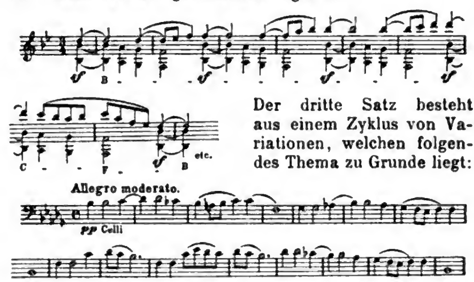


mit Kraft und Kunst durchgeführt wird, ist einer der effektvollsten Sätze in der neueren Suitenliteratur: naturfrisch und mit manchem kecken Harmoniesprung dahinfließend, originell und individuell in seiner Mischung von Derbheit und Anmut, nur leider zu breit und ungleich ausgeführt. Der zweite Satz, das künstlerische Hauptstück der ganzen Suite, ein Menuett, ist eins der liebenswürdigsten Rokokobilder in romantischer

Färbung. Der Hauptsatz tänzelt auf folgender Melodie hin:

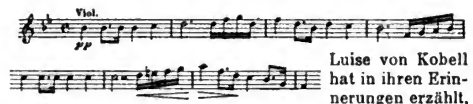


Das Trio hat dieselbe Grazie, aber mehr Chorcharakter, als ob Massen anträten. Sein Thema wird von einer Art von Basso ostinato gravitätisch begleitet:



Der dritte Satz besteht aus einem Zyklus von Variationen, welchen folgendes Thema zu Grunde liegt:

Die Bratschen begleiten es in der oberen Oktave. Die Variationen — 23 an der Zahl — sind vorwiegend im älteren Stil gehalten und entfernen sich niemals weit vom Thema, welches in andere Tempi und Taktarten gesetzt, mit wechselnden Figuren umkleidet, aber einschneidenderen Umbildungen nicht unterzogen wird. Einzelne üben trotzdem die tiefere Wirkung von Charakterstücken aus, andere sind als virtuoses Spielwerk zu betrachten, ein dritter Teil ist gänzlich veraltet und wertlos. Den Zyklus beschließt ein Marsch, welcher über den Verband der Suite, zu welcher er gehört, und aus den Konzertsälen hinaus in die Volkskapellen gedrungen ist. Sein direkt an A. Eberls Ddur-Sinfonie erinnerndes Thema, welches zuerst wie aus weiter Ferne hörbar wird, genügt allein, um diese Popularität zu erklären:



Luise von Kobell hat in ihren Erinnerungen erzählt, wie die hübsche Sechzehntelfigur, die dem Thema seine Eigentümlichkeit gibt, von einer Vogelstimme stammt, die Lachner einen Sommer lang auf seinen Münchner Morgenspaziergängen begrüßte. Das Finale der Suite, ihr vierter Satz, besteht aus einem wehmütigen Andante als Einleitung und einer sehr steitbaren Fuge über folgendes Thema:



F. Lachner, Suite Nr. 2 (E moll).

Die zweite Suite Lachners (E moll) hat unter ihren fünf Sätzen zwei Fugen, welche beide durch eigentümliche Anlage interessieren. Die eine in der Gigue durch die eingelegten homophonen Partien und die dramatisch schwungvollen Steigerungen am Schluße, die andere im ersten Satze durch die poetische Verbindung, welche sie mit der melancholischen Introduktion eingeht: In dem Moment, wo der Satz abschließen könnte, taucht das leidenschaftliche Anfangsmotiv der Einleitung auf, setzt sich als zweites Thema fest, und die Fuge wird zur Doppelfuge. Der Menuett dieser Suite, dessen Trio ein graziöser Kanon zwischen Violine und Bratsche ist, nähert sich dem Charakter der Mazurka, das Intermezzo, namentlich im Mittelsatze, dem Marsch.

F. Lachner, Suite Nr. 3 (F moll).

Die dritte Suite Lachners (F moll) beginnt mit einem »Präludium« im müden Ton. Ihr zweiter Satz, Intermezzo, überdeckt eine tiefe elegische Stimmung, aus welcher zuweilen pathetische Klagen hervorbrechen, mit einem leicht tändelnden Motiv. Die Sarabande bildet eine ähnliche Verbindung von gefühlvoll weichem Gesang mit behaglichen Tanzmotiven. Zwischen den beiden Sätzen

steht wieder ein längerer Variationszyklus, dessen Thema mit dem Allegretto von Beethovens siebenter Sinfonie in naher Verwandtschaft steht. Auch dieser Satz klingt mild aus. Unter seinen energischeren Partien ragt diejenige Variation hervor, in welcher die Holzbläser unisono sich auf der chromatischen Skala tummeln. In den Schlußsätzen der Suite, einer Courante mit einem Schumannschen Violinthema mit sehr hübschen Klangeffekten und einer modernisierten, ballettmäßigen Gavotte wirft die Komposition alles Trübe ab und wendet sich kräftigen Geistes dem Frohsinn zu.

F. Lachner, Suite Nr. 4 (Es dur).

In der vierten Suite Lachners (Es dur) ist das kontrapunktische Element wieder stärker vertreten. Der erste Satz, Ouvertüre benannt, fugiert am Schlusse, der fünfte, eine sehr kräftig einsetzende, modernisierte Gigue, durchaus, und beide Male ist die Fugenform wieder in interessanter, freier Weise mit einfach melodischen, anmutigen Episoden durchzogen. Der erste Satz ist nur dem Namen nach eine Ouvertüre, nach dem Charakter ein Marsch mit außerordentlich populärem Thema. Er gleicht einem Festzug, der von Jungfrauen eröffnet und von Militär geschlossen wird. Zwischen den beiden Gruppen bildet ein energisch frohes Thema, dessen Heimat in Webers Euryanthe liegt, den Übergang. Der wirkungsvollste Satz der Suite ist das Scherzo pastorale mit einem reizenden Cellosolo im Trio.

F. Lachner, Suite Nr. 5 (C moll).

Die fünfte Suite Lachners (C moll) weicht von den vorausgehenden wohltuend durch die Knappheit der Sätze ab. Ihre hervorragendsten Partien sind der Mittelsatz des Andante, ein sehr klar wirkender Kanon zwischen Solovioline und Bratsche, und das Trio im Scherzo, ein edler Gesang, auf welchem Schuberts Geist ruht. Im Finale, welches in der Form des Sonatensatzes gehalten ist, taucht als zweites Thema eine bekannte Oberongestalt auf.

F. Lachner, Suite Nr. 6 (C dur).

Der poetische Plan von Lachners sechster Suite (C dur) steht mit dem deutschen Kriege von 1870—71 im Zusammenhang. Schon die Gavotte, welche hereinfährt

wie »Zieten aus dem Busch«, erinnert an soldatische Elemente. Das Finale ist einer der bedeutendsten patriotischen Tribute, welche die Mnsik jener Zeit dargebracht hat. Es vereinigt die Trauerfeier mit Siegesjubel und Dank. Klagende Rezitative im Spohrschen Stile leiten eine mild und resigniert gehaltene Paraphrase des Heldenchorals »Ein' feste Burg« ein. So wie die Begleitmannschaft vom Grabe des Kameraden mit fröhlichem Spiele wegzieht, folgt dann auch hier der Trauerzeremonie ein demonstrativ munterer und energischer, kurz und keck rhythmisierter Marsch, eine der flottesten Kompositionen, welche Lachner in dieser seiner Spezialgattung geschrieben hat.

F. Lachner, Suite Nr. 7, »Ballsuite«.

Die siebente und letzte Suite Lachners, »Ballsuite« genannt, macht mit der Modernisierung der Gattung Ernst. Sie besteht, mit Ausnahme des Intermezzo und der Introduktion, aus lauter Tanzsätzen, die heute noch praktisch leben: Polonaise, Mazurka, Walzer, Dreher, Lance. Leider ist die vortreffliche Absicht von der musikalischen Erfindung wenig unterstützt worden. Mit erfreulicherem Gelingen hat einen ähnlichen Versuch J. Herbeck in seinen »Tanzmomenten« durchgeführt.

J. Herbeck.

Die Lachnerschen Suiten waren in dem Jahrzehnt ihrer Entstehung sehr beliebt und haben die meisten Werke der Gattung, welche mit ihnen gleichzeitig hervortraten, bis heute an Lebenskraft übertroffen. Wenn sie jetzt anfangen zu altern und aus den Konzertsälen zu schwinden, so bleibt ihnen noch lange die Sympathie der Freunde des vierhändigen Klavierspiels gewiß.

J. Raff, Suite (C dur). H. Esser, Suite (A moll).

Unter denjenigen Suiten Bachscher Richtung, welche mit den ersten Arbeiten Lachners bedeutend konkurrierten, sind die Cdur-Suite von J. Raff und die Amoll-Suite H. Essers (die zweite dieses Komponisten) hervorzuheben. Es sind in erster Linie Dokumente für den merkwürdigen Begriff von der Kunst der alten Meister, wie er um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch bei selbst bedeutenden Musikern festsaß. Auch in den Charakteretüden des trefflichen Moscheles regnet es eitel »Figural-

musik«, wenn die Alten geschildert werden sollen. Raff kontrapunktiert steif, gleichförmig und so ruhelos und hastig, daß einem der Atem ausgeht. Esser jagt barocke Passagen mit unablässigen Sequenzen und Imitationen im Kreise herum. In Raffs Suite werden erst die letzten Sätze, das Adagietto, Scherzo und Finale, welche aus Mendelssohnschen und Schumannschen Quellen schöpfen, natürlicher, freier und phantasievoller. Esser hat außer dem Überfluß an Vorhalten und archaistischen Dissonanzen aus der alten Suite doch auch etwas von ihrer Kraft (in der Introduzione) und von ihrer Grazie (Allegretto) in seine Kopie gebracht.

W. Bargiel, Suite.

Auch die mit den genannten Werken ziemlich gleichaltrige Cdur-Suite von W. Bargiel bildet alte Formen nach: Courante, Allemande, Sarabande, Air und Gigue. Aber der Komponist erfüllt sie frisch zu mit modernem, zum Teil Schumannschem Geiste. Dadurch wird diese Suite zu einer der interessantesten Erscheinungen in der Gattung. Sie überragt die Sinfonie Bargiels an Natürlichkeit der Haltung, an Beweglichkeit der Phantasie und verdient ins Repertoire wieder aufgenommen zu werden.

J. O. Grimm, Suite in Kanonform, Nr. 1 (Cdur).

Die kontrapunktische Tendenz der modernen Suite gipfelt in den beiden Suiten Julius Otto Grimms. Es sind Suiten in der Form des Kanons durchgeführt. Die erste (Cdur), für Streichorchester, bewegt sich in knappen Bahnen. Ihrem ersten Satze, welcher den festlichen Ton der Mozartschen Jugendsinfonien anschlägt, liegt das Schema der Sonatine zu Grunde. Das Andante hat dreiteilige Liedform, der dritte Satz ist ein Menuett einfachster Fassung ohne Seitensätze, das Finale ein Miniaturrondo. Der Kanon liegt immer sehr offen oben auf: die Stimmen folgen einander in der Oktav und in kurzen Abständen ohne Künstelei. Nur im letzten Satze wählt Grimm für den zarten Mittelsatz (in As) die Distanz achttaktiger Perioden. Trotz der Fesseln in der Schreibart äußert die Komposition eine schöne geistige und sinnliche Wirkung. Ein besonderer Reiz des Klanges liegt über dem Andante, welches vom Soloquartett allein vor-

getragen wird, und über dem warm, gemütlich und innig einsetzenden Trio des Menuett.

J. O. Grimm, Suite in Kanonform, Nr. 2 (G dur).

Grimms zweite Suite (G dur) erregt und befriedigt höhere Ansprüche. Irren wir nicht, so war sie vor der Drucklegung als Sinfonie betitelt. Sie ist für volles Orchester geschrieben: ihre Sätze haben breite Formen mit ausgeführten Durchführungspartien, und ihre Gedanken durchstreifen große Kreise und berühren entgegengesetzte Regionen. Der Zuhörer vergißt über dem Gang der Leidenschaften die kleinen Reize des Kanons, den der Komponist selbst häufig auf die Nebenplätze der Dichtung, in die Begleitungsmotive und in den Figurenteil, zurückverwiesen hat. Obgleich der Kanon hier bescheidener auftritt, als in der kleinen ersten Suite, ist er mit noch größerer Kunst, mannigfaltiger, freier und praktischer gehandhabt. Letzteres dadurch, daß die Melodien kürzer und schärfer gegliedert sind. Auch hier wiegt der Kanon in der Oktave und mit schnell folgenden Stimmen vor; aber es sind, wie im langsamen Satze der Kanon in der Umkehrung, auch seltenere Arten verwendet. Auf Momente schweigt die kanonische Kunst, und vor dem Einerlei bewahrt ein häufiger Wechsel in der Besetzung der führenden Stimmen. Den größten poetischen Wert hat unter den vier Sätzen der G dur-Suite das Adagio, eine ernste Betrachtung über das Bachsche Thema:

Molto Adagio e cantabile.

J. O. Grimm, Suite in Kanonform, Nr. 3 (G moll).

Eine dritte Suite Grimms, die in G moll steht und als seine bedeutendste Arbeit gelten darf, kam anfangs der neunziger Jahre heraus. Doch ist sie wenig bekannt geworden und wird mit ihrer soliden Art der pikanten Richtung gegenüber, die mittlerweile in der Suite zur Herrschaft gekommen ist, auch einen schweren Stand behalten.

J. Jadassohn, Drei Serenaden.

Einen Nachfolger auf seinen kanonischen Pfaden fand Grimm in S. Jadassohn, welcher in seiner ersten Serenade (G dur) den Kanon als die Form für leichte Gedanken und kleine Scherze benutzt. In seiner zweiten Serenade

(D dur) hat derselbe Komponist auf den Kanon verzichtet, in seiner dritten (A dur) ihn auf einen heitern Satz (Intermezzo) beschränkt, dafür aber in beiden Werken eine Vertiefung des Inhalts angestrebt.

C. St. Saëns, Suite.

Von bemerkenswerten ausländischen Suiten gehört zu dieser archaisierenden Abteilung das op. 60 von C. St. Saëns. Das »Prélude« ist ein Kanon mit wechselnden Instrumenten, der in seiner Stimmung etwas an den ersten Satz vom G moll-Konzert des Komponisten erinnert. Der zweite Satz, Sarabande, bringt sehr anmutige Variationen über ein Thema, das dem von Händels »Lascia ch' io piango« nachgebildet ist. In der charaktervollen »Gavotte« zeichnet sich das Trio durch die liegende Stimme der Violinen romantisch aus. Der Schlußsatz, eine »Romanze«, verläßt wider allen Suitenbrauch die gemeinsame Tonart (D) und steht in G.
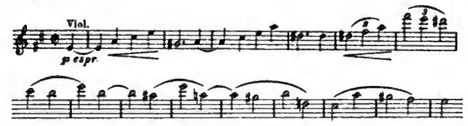
Die kontrapunktische Gruppe der modernen Suitenkomponisten ist allmählich durch eine andere Richtung verdrängt worden, welche ihren Ausgang von den Divertissements Mozarts, von den Gartenmusiken des 18. Jahrhunderts nahm und den Nachdruck auf den idyllischen und einfachen Charakter der Gattung legte. Der nach Zeit und Rang erste Repräsentant dieser zweiten Gruppe der modernen Suite ist Johannes Brahms. Leider hat er nur zwei Serenaden geschrieben. Sie stammen jedoch aus der besten Zeit des Komponisten und sind mit den »Maggellonenromanzen« nicht bloß gleichaltrig, sondern auch innerlich verwandt. Der jugendlich schwärmerische Ton, der sie auszeichnet, stellt sie unter die schönsten und liebenswürdigsten Äußerungen des neuesten Serenadengeistes, die Natürlichkeit der thematischen Erfindung weist sie unter die Hauptwerke des Komponisten. Eine gewisse Unreife verraten sie in der allzu breiten Ausführung einzelner Sätze. Die erste Serenade (D dur, op. 11), welche im Jahre 1862 erschien, besteht aus sechs Sätzen. Sie beginnt mit einem großen Allegro in breiter Sonatenform, in welchem der pastorale Ton vorherrscht. Das Horn, ein Lieblingsinstrument des

J. Brahms, Serenade in D dur.

Komponisten, stellt als Hauptthema eine naiv fröhliche Melodie



hin, welche von primitiven Harmonien begleitet und in ungenierten Modulationen weiter geführt wird. Das sinnige zweite Thema tritt in einer Fassung auf, die Brahms original zugehört

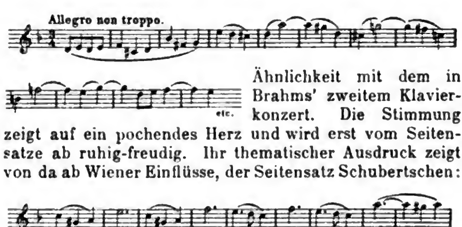


Celli und Bratschen nehmen die zarte Schwärmerei sofort auf und geben ihr im Verein mit den Holzbläsern den intimsten Abschluß. Ein kurzer Nachgesang, aus welchem das reinste Glück des Herzens spricht, geht in ein freudig hüpfendes Seitenthema
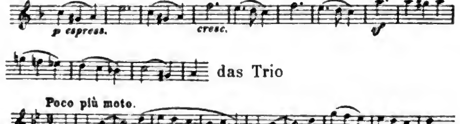


über, welches das Material für den Anfang der Durchführung liefert. Letztere selbst trägt in einzelnen gekünstelten und gewaltsamen Stellen die Merkmale der Entwickelungszeit des Komponisten. Eigentümlich schön ist der Eingang in die Reprise des Satzes. Durch ein der D dur-Harmonie eingeschobenes *C* rückt das kecke Hornthema hier in ein überraschendes und das Ende der Szene kündendes Dämmerlicht. Der Schluß des Satzes ist außerordentlich subtil: ein zartes Solo der Flöte, zu welchem Bratschen und Klarinetten dezent die Harmonie hinzufügen.

Der zweite Satz (Scherzo, D moll, $^3/_4$) hat in seinem Hauptthema:



Ähnlichkeit mit dem in Brahms' zweitem Klavierkonzert. Die Stimmung zeigt auf ein pochendes Herz und wird erst vom Seitensatze ab ruhig-freudig. Ihr thematischer Ausdruck zeigt von da ab Wiener Einflüsse, der Seitensatz Schubertschen:
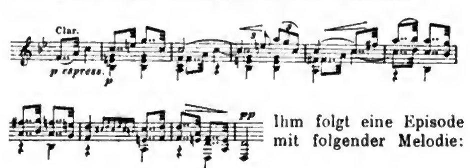


das Trio Haydn-Mozartschen.

Der Wert des Adagio (B dur, $^2/_4$) ruht besonders auf dem Hauptthema, welches eine der herrlichsten melodischen Erfindungen von Brahms bildet:



Noch schöner fast ist der konzertierende Nachsatz:



Ihm folgt eine Episode mit folgender Melodie:



Auch ihre Begleitung mit murmelnden Zweiunddreißigstelfiguren erinnert an die »Szene am Bach« in Beethovens Pastoralsinfonie. Das Adagio zersplittert sich von da ab einigermaßen und verweist die Aufmerksamkeit vorwiegend auf feine Details.

Den vierten Satz bilden zwei zusammengehörige Menuette (G dur der erste, G moll das Alternativ), welche den Originalcharakter der alten Serenade aufs drastischste wiedergeben. Namentlich der G dur-Satz ist ein originelles, kostbar drolliges Genrebild, zu welchem die moderne Suitenliteratur vielleicht nur in dem Walzer von Volkmanns F dur-Serenade ein nahestehendes Seitenstück aufzuweisen hat.

Moderato.

Nur die beiden Klarinetten und ein Fagott spielen es: Jene geben die Anmut und Liebenswürdigkeit in das letztere bringt in dem komischen Murkybaß mit welchem es die Melodie begleitet, das Kostüm der alten Zeit hinzu.

Ein als fünfter Satz folgendes Scherzo (Allegro, 3/4) beschwört in seinem Hauptthema:



den Vergleich mit Beethovens zweiter Sinfonie (Trio im Scherzo) etwas zu keck herauf und wird bei Aufführungen am besten gestrichen.

Ein Rondo beschließt als sechster Satz die Serenade. Sein Hauptthema:

Allegro.

welches einen deutlichen Anflug Schumannschen Wesens hat, paßt sehr gut zum Bilde einer fröhlich nach Hause

ziehenden Gesellschaft. Unter den Nebenthemen des Satzes hat das folgende:



für die Entwickelung und Durchführung hervorragende Bedeutung.
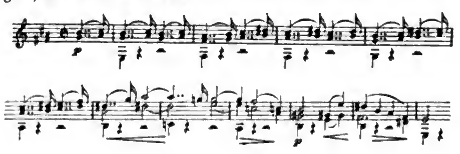
J. Brahms, Serenade Nr. 2 (A dur).

Die zweite Serenade von Brahms (A dur, op. 16), nur wenig jünger als die in D dur, verhält sich zur letzteren wie die Schwester zum Bruder. Sie ist noch zarter, heimlicher, inniger und tiefer; zu gelegener Zeit kehrt sie aber auch den Wildfang noch stärker heraus. Über ihrem Klang liegt ein mattes Kolorit: wie im ersten Satze vom »Deutschen Requiem« und dem des Cherubinischen (C moll), wie in Méhuls Uthal sind die Violinen weggelassen und die Bratschen führen das Streichorchester. An formeller Reife steht die A dur-Serenade über der ersten, an äußerer Wirkung unter ihr.

Der erste Satz (Allegro moderato, ₵, A dur) hat zum Hauptthema eine jener unscheinbaren, für Brahms bezeichnenden Melodien, deren seelischer Gehalt sich erst bei näherem Eindringen erschließt:



Das zweite Thema, welches der glücklichen Stimmung einen lebhaften, aber immer noch reservierten Ausdruck gibt, hat Wiener Lokalton:



Unter den Seitengedanken, welche zwischen den beiden Themen auftreten, ist der folgende für die Durchführung von Wichtigkeit: Er geht in eine Episode über, deren Motiv: an die Magelone-Romanzen des Komponisten erinnert.

Der zweite Satz, Scherzo (Vivace, $^3/_4$, C dur) vertritt mit dem Finale die energische Heiterkeit in der Serenade. Sein Hauptthema von den Bläsern frisch herausgeschmettert, beherrscht den Satz allein. Wie in ihm und in der Mehrzahl der Themen der A dur-Serenade, tritt auch in dem sanften Trio die Melodie Arm in Arm mit einer Parallelstimme auf:



Das ganze Scherzo hält sich in knappen Dimensionen.

Der dritte Satz: Adagio ($^{12}/_8$, A moll), hat als erstes Thema folgendes: Es wird von nachstehender Baßfigur begleitet



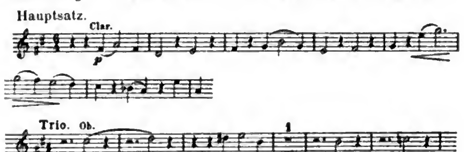
Sie schließt sich den Modulationen der Melodie in Transpositionen an und bleibt ihr immer zur Seite, wodurch der Hauptteil des Adagios sich der Form des alten Passacaglio, den Brahms ja bekanntlich auch sonst, zuletzt noch in seiner vierten Sinfonie verwendet hat, nähert. Der Charakter des Satzes ist ruhig, sehnend, sinnend und träumerisch. Die erregten Momente düstrer Leidenschaft in ihm kommen mit dem heftig einsetzenden Motiv zum Ausdruck und gehen schnell vorüber. Brahms entflieht ihnen durch einen Sprung in das ganz entlegne As dur. Hier setzen zunächst die Hörner mit einer freund-

lich schwärmerischen Melodie ein, die in den Stimmungskreis zurückführt, in dem die Serenade begann. Dann folgt ihr in den Holzbläsern das eigentliche zweite Thema:
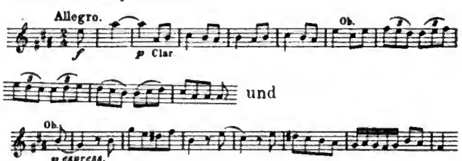


Mit der ihm zugehörigen Gruppe bildet es nur ein ausdrucksvolles Intermezzo. Weder die Durchführung noch die Reprise wissen von ihm.

Der vierte Satz: »Quasi Menuetto« (D dur, $^{6}/_{4}$), ist durch das zögernde Element, welches seine freundliche Stimmung und seinen schlichten Melodiebau beherrscht:



eigentümlich charakterisiert.

Der Schlußsatz: »Rondo« (Allegro, $^{2}/_{4}$, A dur), erhält durch die Hauptthemen



und

sein fröhliches Gepräge. Die liebenswürdige Schüchternheit, welche in den Gesichtszügen dieser Serenade einen hervortretenden Teil bildet, blickt noch einmal aus dem kleinen, dem zweiten Thema vorhergehenden Seitensatze, in welchem sich Klarinetten und Fagotte, anfangs in

kanonischem Stile, über das Motiv: [Notenbeispiel] unterhalten.

Der von Brahms aufgestellten Ideenrichtung folgt auch Robert Volkmann in seinen drei Serenaden für Streichorchester, hält sich aber in knappen Formen. Das Schema der ersten und der dritten Serenade gleicht dem der kleineren sinfonischen Dichtungen Liszts, die zweite bildet eine Suite von vier selbständigen und getrennten, aber kurzen Sätzen. Die Serenaden von Brahms können eine Sinfonie ersetzen, die von Volkmann eignen sich sehr gut zu Zwischennummern im Konzert und sind als solche auch außerordentlich beliebt. Dem Inhalt nach gehören sie zu den gelungensten und gehaltreichsten Leistungen der neueren musikalischen Genremalerei. Die poetisch bedeutendste unter ihnen ist die dritte (D moll) mit dem Solocello. Der Solist hat in dieser Serenade eine ähnliche Rolle wie der Solobratschist in Berlioz' Haroldsinfonie. Das Cello personifiziert einen Melancholikus, der in allen Lagen immer wieder auf sein Leibthema zurückkommt:

R. Volkmann, Serenade Nr. 3 (D moll).

Larghetto, non troppo.

Ob der Chor zustimmt oder widerspricht, der Cellist bleibt bei diesem Motiv; wird jener heiter und ausgelassen, so sieht er einsilbig zu, und das Freundlichste, was sich ihm abgewinnen läßt, ist eine elegisch klagende Melodie:

Andante espressivo.

sf

mit welcher die lebendig gehaltene Komposition auch einen rührenden und versöhnenden Abschluß erhält.

Die beliebteste unter den Serenaden Volkmanns ist die zweite in F dur und zwar wegen ihrer zweiten Nummer, einem Walzer über folgendes Hauptthema:

R. Volkmann, Serenade Nr. 2 (F dur).

Allegretto moderato.

p etc.

Es ist eigentlich kein Walzer, sondern ein Walzerchen, ersichtlich für alte Leute gedacht — ein Kabinettstück

liebenswürdig altfränkischer Musik. Von den beiden Teilen, aus welchen der erste Satz der Serenade besteht: Allegro moderato (F dur, 3/4) und Molto vivace (D moll, 3/4), ist der zweite der originellere: Mit imposanter Konsequenz und doch reich an Abwechselung und effektvollen Steigerungen ist er auf folgendes spröde Motiv gebaut:

Molto vivace.

Besonders schön ist der Eintritt seines Mittelsatzes in D dur. Die Serenade schließt mit einem Geschwindmarsch. Die dreitaktige Konstruktion seines Hauptthema:

Allegro moderato.

die Akzentuierung in ihm und in dem ganzen Satze verraten die ungarische Atmosphäre, welche alle drei Serenaden Volkmanns mehr oder weniger durchweht, besonders deutlich.

R. Volkmann, Serenade Nr. 1 (C dur).

Die erste Serenade Volkmanns (C dur) wird von demselben kräftigen Maestoso alla Marcia, welches sie eröffnet, auch beschlossen. Die Mitte der Komposition nimmt ein längeres Allegro vivo ein, welches auf Grund des Thema:



eine Reihe kecker, trotziger Gänge tut. Die schönsten Partien der Serenade bilden die beiden langsamen Sätze, welche dieses Allegro vivo einrahmen. Der erste Satz ist sehr kurz in der Weise der überleitenden Largi Händels, der zweite hat die dreiteilige Liedform, zum Hauptthema folgende edel sentimentale Melodie:

Andante sostenuto.

N. Gade, Novelletten.

Kurz vor seinem Tode hat auch Niels Gade den neuen Suitenschatz mit mehreren liebenswürdigen Arbeiten bereichert. Die erste davon sind die »Novelletten« für Streichorchester (op. 53). Von den vier Sätzen dieser kleinen Suite, die sich auch als Sinfonietta vorführen ließe, sind der erste, der zweite und vierte einer feinen,

gebildeten Fröhlichkeit gewidmet. Hie und da mischt sich in das geistige Geplänkel launiger Reden ein recht wehmütiger Ton, wie ein Rückblick auf Jugend und auf Mendelssohn. Der dritte Satz, ein Andante, spricht in den kurzen sinnigen Fragesätzen des Vaters der Novellette: R. Schumanns. Besondere Bewunderung verdient noch der Stil des reizenden und anheimelnden Kunstwerkchens, der — ohne gerade mit Schulweisheit zu prunken — die Stimmen unter einander in die interessantesten Verbindungen bringt und jeder einzelnen Freiheit und eigne Bedeutung sichert.

N. Gade, Ein Sommertag.

Die zweite dieser Gadeschen Suiten: »Ein Sommertag auf dem Lande« (op. 55), besteht aus fünf Sätzen: 1. Früh, 2. Stürmisch, 3. Waldeseinsamkeit, 4. Humoreske, 5. Abends, Lustiges Volksleben — die die versprochnen Tonmalereien in der gelassenen Weise der alten romantischen Schule ausführen. Die »Waldeinsamkeit« und der Schlußsatz sind die besten Stücke, jene durch ihren warmen Ton, dieser durch die sinnige Andeutung der Abendstimmung. Die Nummern, welche Kraft und Frische verlangen, bleiben hinter den berechtigten Erwartungen.

N. Gade, Holbergiana.

Mit einer dritten Orchestersuite: Holbergiana (op. 61), hat Gade eine Aufgabe durchgeführt, die auch Edv. Grieg bei der gleichen Gelegenheit — Holbergs zweihundertstem Geburtstag — in ähnlicher Weise gelöst hat. Auch diese Komposition ist etwas umständlich und redselig und läßt die Knappheit und Gewichtigkeit vermissen, die der Suite in der alten guten Zeit zu eigen war. Aber sie steht über dem Sommertag Gades durch die Anschaulichkeit und den Gehalt der Thematik. Der Plan des Komponisten war wohl der, die verschiednen Seiten von Holbergs künstlerischem Charakter musikalisch aufleben zu lassen. Der erste Satz (Moderato, Tempo di Minuetto, $^3/_4$, Gdur) zeichnet uns erst in weichen, sanften Weisen, die aus Dittersdorf und aus Naumann genommen sein könnten, den humanen Philosophen, den Verfasser der »Moralischen Episteln«. Die Durchführung beginnt ani-

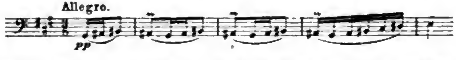
mato und in Moll, scharfen erregten Tons. Da kommt wohl der Satyriker, der rücksichtslose Feind alles Unrechtes zu Wort. Der zweite Satz (Allegro scherzando, $^{2}/_{4}$, Emoll) bezieht sich auf den Schöpfer der dänischen Komödie. Ein ausgelassenes, in seinen Rhythmen sprühendes, in den Intervallen keckes Thema wird fugiert — ein Bild von dem flotten Treiben der Holbergschen Lustspiele und ihren fröhlichen Verwickelungen. Eine alte Melodie aus dem 18. Jahrhundert, die in der Mitte des Satzes (mit Edur) eintritt, bezeichnet das volkstümliche Wesen von Holbergs Kunst. Von andrer Seite her knüpft auch der dritte Satz (Andantino, $^{3}/_{4}$, Dmoll) an diesen Punkt an: er ist eine Instrumentalballade die, ähnlich wie dies in Gades Cmoll-Sinfonie geschieht, von alter nordischer Zeit, von Leiden und Freuden eines ernsten kräftigen Geschlechts erzählt. Mit dem zweiten Satz der Suite teilt dieser dritte die Fülle und Echtheit der Stimmung, er übertrifft ihn aber in der Freiheit und Mannigfaltigkeit von Form und Ausdruck. Die Erregtheit des Erzählens äußert sich in Rezitativen und dramatischen Wendungen. Die Suite schließt mit einem Allegro festivo, das an die Entrées der alten französischen Oper erinnert, an Festaufzüge mit wechselndem Personal und Ballettvorstellungen. Halb und halb schlägt dieser Schlußsatz auch den Ton wehmütiger, pietätvoller Erinnerung an. Nach der Wiederaufnahme des Hauptsatzes (Gdur, $^{3}/_{4}$) greift er auf die zweite, die Komödiennummer der Suite zurück, und ganz am Ende fallen wie im Kaisermarsch R. Wagners Singstimmen ein. Sie rufen »Vivat Holberg!«

Unter der großen Zahl weiterer Tonsetzer, welche sich an Brahms und Volkmann angeschlossen haben — R. Fuchs, A. Klughardt, J. Brüll, R. Reinhold, v. Stanford, A. Bird etc. — nimmt nur Robert Fuchs einen festen und der Stellung jener Vorbilder naheliegenden Platz im Repertoire ein. Seine drei Serenaden für Streichorchester, oft gespielt und gern gehört, sind das Produkt einer harmonischen Künstlernatur und jener feinen Bil-

dung, welche auch bekannte und gewöhnliche Ideen mit neuem Interesse zu umgeben vermag. Ein besonderes Talent zeigt Fuchs in seinen Serenaden als Kolorist. Mit den einfachsten Mitteln, Verdoppelung von Mittelstimmen, Teilung der einzelnen Instrumente, entwickelt er in seinem Streichorchester ein Leben, eine Abwechslung, einen Reiz im Klang, welcher die Wirkung der einfachen Serenadengedanken wesentlich erhöht.

R. Fuchs, Serenade Nr. 1 (D dur).

Die erste Serenade von R. Fuchs (D dur) zeigt viel durchdachte Detailarbeit und Hinneigung zu den kleineren Künsten der Kontrapunktik. Die Themen lieben das interessante Halbdunkel der Mittelstimmen, einzelne Motive, welche, wie das die Serenade eröffnende: (Andante.) platt anfangen, werden durch Nachahmungen und Umbildungen veredelt. Durch Innigkeit der Empfindung zeichnet sich unter den Sätzen der Serenade der Gesdur-Teil des Allegro scherzando aus. Der breiteste ist der Schlußsatz (D moll, 3/8). Sein Durchführungsteil verlangt Aufmerksamkeit auf das Motiv:



welches vom Hintergrunde aus längere Zeit neckisch drohend den Satz beherrscht. Das zweite Thema dieses Finale läßt von Ferne den traulichen Wiener Walzerton hören.

R. Fuchs, Serenade Nr. 2 (C dur).

Die zweite Serenade von R. Fuchs (C dur) ist lebhafter als die erste und neigt dem Volkston mehr zu als jene. Am kecksten kommt er im folgenden Thema des Finale zum Ausdruck:



Das Larghetto dieser Serenade besteht aus Thema und vier Variationen, welche, zwischen Dur und Moll wechselnd, vorwiegend figurativ gehalten sind.

R. Fuchs, Serenade Nr. 3 (E moll).

In die dritte Serenade (E moll) klingen, wie bei Volkmann, ungarische Elemente herein. Ihr schönster Satz ist das zarte Allegretto grazioso mit dem in der Bratsche versteckten Thema.

M. Moszcowski, Suite.

Einen schnell vorübergegangnen größeren Erfolg in der Suite hat in der Fuchsschen Generation M. Moszcowsky mit zwei Arbeiten errungen, die, von einem virtuosen Orchester vorgetragen, dem Ohr manches Aparte und Erstaunliche bieten, hie und da auch geistige Bedeutung erstreben. Geschichtlich sind sie bemerkenswert als Beispiele für das Eindringen modern französischen Ballettgeistes in die deutsche Komposition und haben ersichtlich mit ihren pikanten Reizen in der neuesten Orchestersuite etwas Schule gemacht.
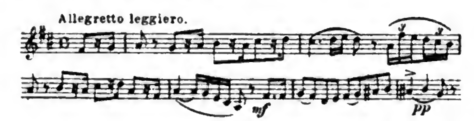
Unter den zeitlich folgenden Beiträgen zur Suite verdienen die Serenade von F. Draeseke und die sinfonische Suite von E. N. von Rezniček besondere Hervorhebung, jene, weil sie den richtigen alten Suitenton so vorzüglich trifft, diese, weil sie ihn gänzlich verfehlt.

F. Draeseke, Serenade.

Die Serenade von Felix Draeseke (Op. 49, D dur) ist eine der liebenswürdigsten Orchesterkompositionen der neueren Zeit. Sie ist ersichtlich in glücklichen Tagen entstanden und zeigt uns den charaktervollen und kunstgewaltigen Tonsetzer, der wegen seiner schwierigen Kontrapunkte und wegen seiner Herbheit zuweilen gefürchtet wird, als einen Idyllendichter von reinster Naivität und köstlichstem Humor. Einigermaßen archaisiert auch diese Serenade, ungefähr so, wie es Vautier und Fritz Kaulbach auf ihren Bildern aus alter Zeit gern tun, so wie es auch Brahms in seiner D dur-Serenade gehalten hat. Mit diesem Werke berührt sich Draesekes Serenade vielfach in der Stimmung. Denn beiden hat das gleiche Vorbild vorgeschwebt: Mozarts Divertimenti, beide Komponisten haben sich in die entschwundne Poesie des 18. Jahrhunderts mit seinen Gartenmusiken, mit seiner engen Verbindung zwischen Leben und Kunst zurückversetzt. Draeseke ist bis in die Instrumentierung hinein dem Ton der alten Serenade gerecht geworden: er arbeitet mit

einem sogenannten kleinen Orchester, das die Streichinstrumente, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und 2 Hörner, umfaßt. Die zwei Trompeten und Pauken, die noch hinzukommen, wirken mehr drollig als prunkhaft. Auch in der Zahl und Art der Sätze würde die Serenade von Draeseke den alten Bedingungen praktischer Verwendung durchaus entsprechen. Sie hat fünf Sätze, die einfach und knapp gehalten sind; nur das Finale greift weiter aus.

Eine richtige Serenade verlangt ein Stück für den Aufzug der Gratulanten. So eröffnet denn Draeseke die seinige mit einem Marsch, der folgendermaßen wohlgemut und freundlich anfängt:
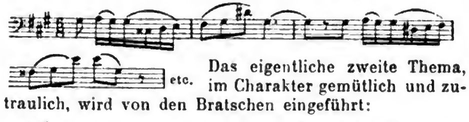


Das in den letzten Takten dieses Beispiels angegebne Achtelmotiv, der Ausdruck einer gewissen Vorfreude, trägt nicht bloß die weitre Entwickelung der ersten Klausel, sondern liegt auch der ersten Hälfte des Nebensatzes zu Grunde. Erst in dessen Mitte setzen wieder hüpfende und springende Marschmotive ein. Das sehr kurze Trio (in G dur) knüpft ebenfalls an die erwartungsvolle Stimmung jenes Achtelmotivs an und geht in seiner zweiten Klausel an die Erzählung stillen Glücks. Der Marschsatz wird dann mit erweitertem Schluß wiederholt.

Dem Aufmarseh folgt logisch als nächster, zweiter Satz ein »Ständchen« (Andantino, $^6/_8$, Fismoll). Der Liebhaber spricht durch die Stimme eines Solocellos zuerst seine Verehrung aus:



Diesem ersten Thema folgt ein Seitenthema, in dem die Rede flüssiger, herzhafter und heitrer wird:
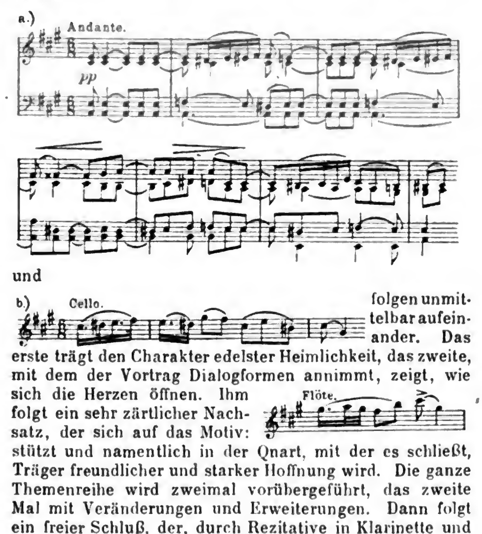


Das eigentliche zweite Thema, im Charakter gemütlich und zutraulich, wird von den Bratschen eingeführt:



Überhaupt folgt in diesem zweiten Teile das Soloinstrument dem Chor, eine Abwechselung, durch die die Form dieses Ständchens sehr hübsch belebt wird. Die Rückkehr zum ersten Thema und zur Haupttonart vermittelt das oben angeführte Seitenthema mit dem Sechzehntelmotiv. Ehe ein Thema überhaupt einsetzt, hören wir immer acht Takte, die ganz lose präludieren, Tonart und Rhythmus festsetzen; nur die erste Violine tritt ein wenig melodisch daraus hervor. Am Schluß dieses Präludiums gleicht der Klang dieses Orchesters dem einer Gitarre. In seiner Harmonie tritt ein dissonanter Akkord stark hervor, den der Komponist im zweiten Teil des Sätzchens überraschend im Thema erklingen läßt. Eigentümlich ist auch das Ende des Sätzchens, es macht den Eindruck einer eingetretenen Störung, als sei der Künstler, der die Huldigung bringt, aus dem Text geworfen.

Denkt man hier schon an Berlioz' Romeo, so noch viel mehr in dem folgenden, dritten Satz der Serenade (Andante, $^6/_8$, A dur), der als Liebesszene betitelt ist, und wie aus der Verwandschaft in der Harmonie schon vermutet werden kann, wohl als Fortsetzung des Ständchens aufgefaßt werden kann. Wir verstehen jetzt den kleinen Aufruhr am Schluß der vorhergehenden Nummer: die Geliebte, der das Ständchen galt, ist gekommen. Auch in diesem Satze kann von einer Berührung Draesekes mit Berlioz gesprochen werden; sie äußert sich in einer

gewissen Gemeinsamkeit von Ton und Stimmung, einer außerordentlichen Zartheit und Zurückhaltung im Ausdruck des warmen Gefühls. Es ist eine Liebesszene, bei der glühende Sinnlichkeit ganz ausgeschlossen ist, sie hat einen Zug von Rührung und Frömmigkeit; man kann an eine Liebe denken, die durch schwere Hindernisse gegangen, die alt geworden ist. Die Form, die Draeseke hier wie im vorhergehenden Satz für seine Darstellung gewählt hat, ist ungefähr die der Sonatine. Die zwei Themen
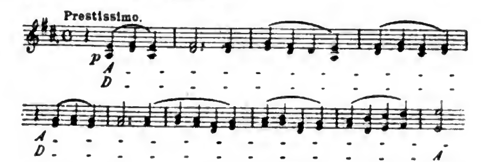


und

folgen unmittelbar aufeinander. Das erste trägt den Charakter edelster Heimlichkeit, das zweite, mit dem der Vortrag Dialogformen annimmt, zeigt, wie sich die Herzen öffnen. Ihm folgt ein sehr zärtlicher Nachsatz, der sich auf das Motiv: stützt und namentlich in der Qnart, mit der es schließt, Träger freundlicher und starker Hoffnung wird. Die ganze Themenreihe wird zweimal vorübergeführt, das zweite Mal mit Veränderungen und Erweiterungen. Dann folgt ein freier Schluß, der, durch Rezitative in Klarinette und

Cello eingeleitet, dramatisch verläuft und sowohl in Wärme wie in Innigkeit des Ausdrucks die Krone des ganzen Tonbildes bedeutet.

Mit dem folgenden Satze, einer Polonaise (Allegretto con brio, $^{3}/_{4}$, D dur), wird aus der Gartenmusik ein Gartenfest mit großer Gesellschaft. Diese Polonaise entfaltet Prunk und Virtuosität (Klarinette). Das Trio (G dur, un poco meno mosso) ist als eine Szene abseits gedacht, in der zwei Liebende in innigen Tönen Zwiesprache halten. Der Lärm des Festes klingt in versprengten Rhythmen herüber, die die Hörner, die Celli, auch einmal die Klarinetten in die Ruhepunkte des Gesangs hineinwerfen.

Das Finale (Prestissimo, C, D dur) ist ein Sonatensatz. Sein erstes Thema:
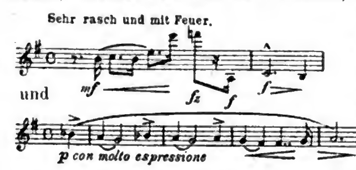


aus dem Freude und Befriedigung im langen Zuge strömt, setzt nach einer kleinen Einleitung ein, in der das Viertelmotiv seines Anfangs zu einem Ausbruch des Humors verarbeitet wird, der durch die Trugschlüsse einen kecken, übermütigen Zug erhält. Mehrfach begegnen uns im Satze solche freie Wendungen guter Laune, am überraschendsten bei dem B dur-Einsatze des zweiten Themas in der Durchführung. Dieses zweite Thema selbst ist in der Stimmung mit dem ersten verwandt, nur äußert er sie ruhiger.

E. N. v. Rezniček, Sinfonische Suite.

Auch an der Suite von E. N. von Rezniček, der durch die Oper »Donna Diana« zuerst bekannt wurde, ist ernstlich nur die mißverständliche und irreleitende Benennung zu beanstanden. Denn die Suite war jeder-

zeit ausgesprochenste Gesellschaftsmusik; hier aber stehen wir vor ganz und gar subjektiver Kunst. Der Komponist scheint diesen Sachverhalt gefühlt zu haben, als er seine Arbeit als sinfonische Suite bezeichnete. Die drei Sätze, aus denen sie besteht, sind wohl ein Niederschlag von tief greifenden persönlichen Erlebnissen und Schicksalen ihres Verfassers; ein Zug leidenschaftlicher Erregung geht durch das Ganze, der alle diejenigen Zuhörer, die gewöhnt sind, in der Suite von allem Pathos und allen seelischen Strapazen loszukommen, befremden muß. Die kleine Enttäuschung wird hoffentlich immer schnell überwunden. Denn Rezničzeks Musik ist zwar nicht thematisch originell, sie zeichnet sich aber aus durch Klarheit und Knappheit, durch eine unmittelbare, dramatische und lebenswahre Empfindung. Dazu kommt noch eine sehr farbenscharfe, wirksame Instrumentierung. Die Suite Rezničzeks steht in dem neuen Zuwachs zur Gattung wie eine Traueresche in einer Lindenallee, sie ist aber nicht bloß merkwürdig, sondern auch wertvoll und der später erschienenen »Tragischen Sinfonie« des Komponisten vorzuziehen. Indessen hebt sich auch diese mit dem düstren, im $^7/_4$ Takt gehaltnen Thema des Schlußsatzes weit über die Mittelmäßigkeit.
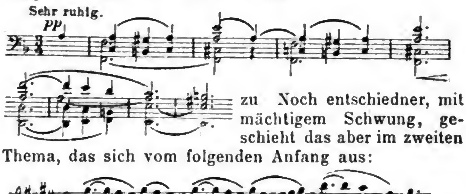
Der erste der drei Sätze (C, E moll), Ouvertüre benannt, entwickelt sich um zwei Themen, deren Anfänge:



genügend erkennen lassen, wie deutlich der Komponist den Gegensatz zwischen dem Sturm der Gefühle und der Sehnsucht nach Frieden gestaltet hat. Das zweite muß, wenn es die höchsten Wirkungen ausüben soll, immer plötzlich eintreten; die Kunst des Komponisten hat sich in den Übergängen zu zeigen, die aus ihm nach der Aufregung

des Hauptthemas zurückführen. Sie haben überall den Schein großer Natürlichkeit. Der Aufbau des ganzen Satzes vollzieht sich im bekannten Sonatenschema, die Durchführung ist kurz gehalten, der Schluß versichert: daß für weitre Anfechtungen und Prüfungen noch ein großer Vorrat von männlicher Kraft vorhanden ist.

Der zweite Satz (Adagio, 3/4, F dur) tut einen Schritt weiter nach der Richtung, aus der das zweite Thema des ersten Satzes entgegenleuchtete. Er wendet sich der Hoffnung schon mit dem ersten Thema:
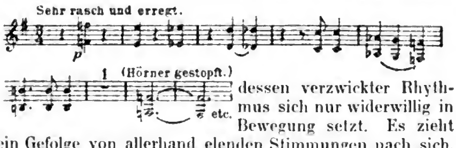


zu Noch entschiedner, mit mächtigem Schwung, geschieht das aber im zweiten Thema, das sich vom folgenden Anfang aus:



zu einer zwölftaktigen, schön modulierenden, auf energische Bässe gestützten, in den Geigen hochsteigenden Melodie entwickelt. Im Hauptthema fällt die Dissonanz sehr auf, die beim ersten Eintritt im zweiten und vierten Takt angeschlagen wird. Bei der Weiterführung des Themas wird sie zwar vermieden, aber es bleibt an ihrer Stelle immer ein fremder Ton, mit dem entlegne, vereinzelte Stimmen in hohen Lagen einsetzen. Die Erinnerung an Leid und Unglück, die in diesen seltsamen Akkorden stechend mitgeht, lebt in dem Adagio auch noch in einer andren Form leise auf: in einem chromatisch klagenden Motiv, das (in Fagott und Bratschen, dann auch in den Geigen und Oboen) die kurze Durchführung eröffnet. Bald lassen sich auch die punktierten, heftigen

Rhythmen vernehmen, die die Hauptträger des Unfriedens waren, der die Ouvertüre beherrschte. Die Wiederholung bringt das Hauptthema in einer Achtelvariation; eine längere Coda zeigt nochmals auf den ganzen Umfang seines beruhigenden und verheißenden Inhalts.

Den dritten, den Schlußsatz seiner sinfonischen Suite (Sehr rasch, 3/4, E moll), hat der Komponist Scherzo finale betitelt. Es sind aber ausschließlich bittre Scherze, zu denen sich der Komponist versteht, und der Humor, der hier waltet, ist der sogenannte Galgenhumor. In seinem pessimistischen, zuweilen dämonischen Charakter, in seinem trostlosen, verzweifelten Ausgang hat dieses Finale wenig Seitenstücke; als Suitensatz ist es völlig unerhört. Auch formell bietet es dem Zuhörer Schwierigkeiten. Eine der ersten bereitet schon das Hauptthema:



dessen verzwickter Rhythmus sich nur widerwillig in Bewegung setzt. Es zieht ein Gefolge von allerhand elenden Stimmungen nach sich, die sich in winselnden und sich krümmenden Motiven äußern, es tritt in Bettlergestalt auf und im Ton der Empörung. Unter den Nebenthemen, die in seiner Gruppe auftreten, tritt klagend ein schwankender Gesang hervor, der zuerst in Oboe und Bratsche erscheint:



Ihm folgt dann das eigentliche zweite Thema des Satzes, zwar in gehaltener Stimmung, aber voll Resignation und Leiden:



Es wird sofort mit dem Hauptthema kombiniert; neben dieser Kombination gelangt noch das aus einer zufälligen melodischen Wendung hervorgegangene Klagemotiv: in diesem Abschnitt zu wesentlicher Bedeutung.

Der erste Teil des Satzes schließt mit einer kurzen leidenschaftlichen Wiederholung des Hauptthemas allein, die sich aus dem lauten Ton außerordentlich schnell in die Stille und ins Gespensterhafte verliert. Die Durchführung poltert mit den Rhythmen des Hexensabbaths herein und widmet sich dann bald der Durchführung einer Doppelfuge, die zum ersten Thema das Hauptthema des Finale hat und mit ihm folgenden Kontrapunkt verbindet:



L. C. Wolf, Serenade.

Ein bemerkenswerter Altersgenosse der Suite Rezniček's ist die nur zweisätzige Serenade (op. 7) von Leopold Carl Wolf. Äußerlich zeichnet sie sich durch ein konzertierendes Klavier aus, innerlich durch die seelische Hingabe an Tanz und Reigen und deren noble Behandlung. Der größeren Verbreitung des liebenswürdigen Werkes hat wohl der hinkende Rhythmus des Hauptthemas des ersten Satzes im Wege gestanden.

W. Braunfels, Serenade.

Unter den im letzten Jahrzehnt neu veröffentlichten deutschen Suiten ist die Serenade für kleines Orchester (op. 20) von dem Münchner Walter Braunfels schnell die meist gespielte geworden. Sie entwickelt gewohnte Stimmungen froher und beschaulicher Natur mit gewohnten, einfachen Motiven, aber mit einer Freiheit des Vortrags, die das Interesse in ganz ungewöhnlichem Grade fesselt und den Zuhörer mit dem freudigen Gefühl erfüllt, eine frische, durchaus selbständige Individualität
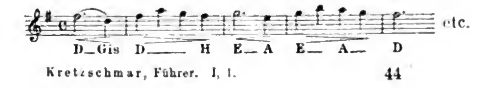
vor sich zu haben. Das bei aller Liebenswürdigkeit etwas revolutionäre Wesen des Komponisten spricht schon aus dem Notenbild der Partitur, aus dem zuweilen verwegen bunten Wechsel des Taktes, des Tempos, der Harmonie, aus den vielen kecken, immer aber natürlichen und geschickten Kontrapunkten, mit denen er den Hauptthemen seiner Sätze ins Gesicht zu schlagen liebt. Am schönsten zeigt sich die außerordentliche Gestaltungskraft des Künstlers, der seine tüchtige Schule auch durch gelegentliche Fugen und Kanons beweist, in der organischen Verbindung getrennter Sätze: Der freundliche Weckruf, mit dem der erste beginnt, beherrscht auch den zweiten Satz und kehrt im Finale wieder.

M. Reger, Serenade.

An Zahl der Aufführungen kommt der Braunfelsschen Arbeit Max Regers Serenade in G dur (op. 95) am nächsten. Sie gehört unter die besten Arbeiten des fruchtbaren und noch immer umstrittenen Komponisten und fällt besonders dadurch stark ins Gewicht, daß sie seinen poetischen Beruf rühmlich und unwiderleglich bescheinigt. In dieser Beziehung ragt unter den vier Sätzen der Komposition der erste am höchsten hervor, weil er in seinem Hauptthema von dem Anfang

Allegro moderato

aus eine ganz eigentümlich schöne Serenadenstimmung feststellt und entwickelt. Dieser aus sittigem, dankbarem Herzen quellende Ton des stillen Glücks fesselt in seiner Schlichtheit und Liebenswürdigkeit ohne weiteres, erwärmt und erfreut, so oft er in dem breit ausgeführten Satze wiederkehrt, und bestimmt dessen Gesamteindruck. Schon im achten Takte wirds lustiger, die Freude spricht erregter in bewegten und wechselnden Motiven, sie wandelt sich in kräftigen, auf Dissonanzen gestellten Gängen zu einer Art Kampfeslust, die Gedanken richten sich auf Gegner und Widerstände, es kommt zu einer zweifelnden Frage. Da lenkt das zweite Thema:



zu der glücklichen Ausgangsstimmung zurück und ganz folgerichtig beginnt die sofort anschließende Durchführung mit dem Hauptthema und der ihm zugehörenden Gruppe. Bald kommt in dieser Durchführung eine sehr frappante Stelle: Im Augenblick der derbsten Fröhlichkeit bricht das volle Orchester auf einen Trugschluß ab, aus unheimlicher Stille heraus klingen kurze Klagen, denen das Hauptthema in ganz veränderter, in trauernder Gestalt folgt. Ein Fugato über eins der herzhaften Zwischenthemen der Themengruppe: hilft über die Krisis hinweg, das Hauptthema kehrt in verkürzten Rhythmen, in streitbarer Form wieder und vereinigt sich dann mit dem zweiten Thema.

Wie sich aus diesen Proben ergibt, hat auch dieser erste Satz der Regerschen Serenade etwas viel kunstvolle Arbeit, er ist auch in der Qualität der Einfälle und den aus ihnen gebildeten Abschnitten nicht gleich gut, aber doch wird die sorglose Freude am Handwerk immer wieder von einer höheren Dichterkraft gezügelt. Sie hat auch die Disposition des Orchesters bestimmt: die Streicher sind in zwei Chöre geteilt, der zweite spielt mit Sordinen, der erste ohne Dämpfer. Der zweite ists, der in den beiden Schlußtakten des ersten Satzes das Hauptthema zum letzenmal intoniert. Als der schönste Gedanke und als Seele der ganzen Serenade kehrt es auch im zweiten Satz (vivace a Burlesca) und es kehrt im vierten, dem Finale wieder. An Wert steht dem ersten Satz der dritte, ein einfach gesangreiches Andante semplice (A dur, $^3/_4$) am nächsten.

Eine gleich der Serenade von Braunfels aus der Münchner Schule stammende, sehr erfreuliche Arbeit liegt in Anton Beer-Walbrunns »Deutscher Suite« (op. 22) in D moll vor. Der Titel deckt keine Bilder spezifisch deutschen Lebens, bedeutet aber wohl eine Absage an neue, ausländische Musikmoden und Extravaganzen. Es ist eine Suite nach den alten guten Mustern der Zeit von Brahms und Volkmann, und der Komponist sucht das

A. Beer-Walbrunn, Deutsche Suite.

Deutschtum in einer freundlichen und gesitteten Phantasie auf der einen, in der Einfachheit und der Klarheit der Tonsprache auf der andern Seite. Die vier Sätze bestehen aus einem »Vorspiel«, in dem sich erregtere, sehnende Motive mit kurzen ruhigen Kantilenen auseinandersetzen, einer »Elegie«, die den Sieg still froher Hoffnung über leichte Melancholie schildert, einem »Lied«, das ohne Worte Glück und Zufriedenheit in der Form von Thema und Variationen feiert, und einem »Reigen«, der das Ganze im Tone bewegterer Freude und heiteren Spiels abschließt. Es sind für jedermann verständliche und anheimelnde Tonbilder, Dichtungen Geibelschen Schlages, durchweg natürlich, liebenswürdig anmutig und meisterhaft knapp.

B. Sekles, Suite.

Für den Humor in der Gattung ist kürzlich unter verdientem Beifall Bernhard Sekles mit einer Suite (op. 25) eingetreten, die »dem Andenken E. Th. Hoffmanns gewidmet« ist und in vier Sätzen Charakterbilder nach dem Geschmack dieses verwegensten und kuriosesten Kämpen deutscher Romantik vorführt. Beim ersten Satz (Scherzando) scheint dem Komponisten eine der bei Hoffmann häufigen Jongleurfiguren vorgeschwebt zu haben, die auf Schritt und Tritt überraschen und als Repräsentanten einer verkehrten Logik stets anders handeln und denken, als erwartet wird. Der musikalische Schlüssel des Satzes liegt gleich im Eingangsmotiv:

A
D

Der Widerspruch dieses *es* gegen den D moll-Akkord setzt sich bis in die letzten Takte fort, wo endlich die Lösung: erfolgt. In diesem Suchen nach dem richtigen Ton berührt sich der Satz mit dem Zauberlehrling von P. Dukas. Der Weg nach dem Ende ist wesentlich mit Ketten von Nonenakkorden und andren Harmoniespäßen gepflastert, es liegt aber auch in der tändelnden, schwankenden, rückgratlosen Melodiebildung viel Witz.

Der Kern des zweiten Satzes ist der Ausdruck der Beschränktheit im Thema des Menuetts. Es zeichnet

einen offenbaren Dummkopf, der bläht sich nun des weitern auf und bringt es wirklich bis zu einem Schein von Gravität und Größe. Das Intermezzo macht mit einem Gecken bekannt, der mit seinem Gefühl kokettiert. Der Gegenstand des Finales endlich ist die sprechende Puppe Hoffmanns, die durch die Offenbachsche Operette weltbekannt gewordene Olympia.

E. v. Dohñanyi, Suite.

Auch die in Fismoll beginnende, in Adur schließende Suite (op. 19) von Ernst von Dohñanyi gibt dem Hörer, wenigstens im zweiten und dritten Satz mancherlei zu raten, jener, das Scherzo, durch den verdrießlichen und unwilligen Humor des Hauptsatzes, der durch den zurückhaltenden und scheuen Charakter der freundlichen Abstecher sehr originell und schön kontrastiert wird, dieser, eine serenadenhaft präludierte Romanze, durch seine harmonisch merkwürdig schillernde, hell und dunkel blitzschnell wechselnde Romantik. In beiden Fällen kommen fremdländische, außerdeutsche Musik- und Kulturelemente fesselnd zur Geltung. Das Hauptstück der Suite ist ihr erster Satz, der sechs Variationen über ein eignes Thema des Komponisten bringt, eigen auch durch seine Konstruktion: der Vordersatz hat fünf, der Nachsatz vier Takte. Die Entwicklung folgt dem Prinzip des Kontrastes, der Preis unter den einzelnen Variationen, die sich alle durch Klarheit des Charakters auszeichnen, würde bei einer etwaigen Abstimmung wahrscheinlich der ritterlichen zweiten mit den energischen Hörnern zufallen. Bei aller Einheitlichkeit ist der Satz dennoch stilistisch sehr mannigfaltig, die erste Variation z. B. überrascht durch Bläsersoli Lachnerschen Andenkens, aber in anderer und höherer Tendenz. Daß wir es in dem Komponisten mit einem Talent ersten Ranges zu tun haben, geht besonders aus der großen Menge musikalischer Elementareffekte, voran die rhythmischen, hervor. An den Ständchencharakter, der vom Anfang der Suite immer wieder einmal durch bloßen Akkord und Rhythmus markiert wird, erinnert namentlich der Schlußsatz: sein Hauptthema ist eine Marschweise, die bedächtig beginnt und plötzlich urkräftig

dreinschlägt, ihr Gegensatz eine Melodie mit ausgeprägt Brahmsschen Zug.

H. Marteau, Suite.

In einer andern Beziehung knüpft auch die A dur-Suite (op. 15) von Henri Marteau, der ja doch wohl der deutschen Musik zugezählt werden darf, an frühere Perioden, nämlich an die Zeit an, wo Fischer, Schmierer, Fux u. a. in die Orchestersuite Solospiel einführten. Durch die vier Sätze marschiert eine Soloviolinc an der Spitze der Instrumente und bestimmt mit ihren virtuosen Künsten den Charakter der Komposition so sehr, daß sie richtiger, ähnlich wie Lalos »Symphonie espagnole«, in der Rubrik des Konzerts gebucht wird.

E. Kuyper, Serenade.

Eine wirkliche Suite, die wenigstens teilweise vom Geist der alten Zeit berührt ist, liegt dagegen in der Serenade (in D, op. 8) von Elisabeth Kuyper vor. Ihre beiden ersten Sätze, Marsch und Pastorale, sind Volksmusik bester Art: so einfach und doch gewählt wie die Lieder Uhlands und Mörickes und dabei musterhaft in der Kunst, mit schlichtesten Mitteln, besonders gern mit Änderung der Instrumentierung, zu überraschen und zu erfreuen. Ihre Form ist die des dreiteiligen Lieds mit bescheidenen Erweiterungen der Teile. Mit dem dritten Satz wird die Musik moderner und greift nach Form, Temperament und Phantasie ins Große; ein kecker, südlicher, direkt an Rossini erinnernder Zug macht sich geltend. Er charakterisiert auch das außerordentlich flotte Finale, dem einleitend ein originelles Andante vorausgeht, eine Art Liebesdialog, in dem die rezitativisch sprechende Solovioline das männliche, ein sehr schöner, weicher Bläsersatz das weibliche Element vertritt. Man muß diese Serenade unter die liebenswürdigsten neueren Beiträge zur Gattung rechnen.

R. Strauß, Serenade.

Obwohl sie nur ein Bruchstück ist, darf am Schluß dieser Übersicht die viel gespielte Serenade für Bläser von Richard Strauß nicht fehlen. Sie beschränkt sich auf ein Andante, das aber so reizend ist, daß der Wunsch nach den fehlenden Sätzen sehr lebhaft wird. Die Komposition fällt in die frühe Jugendzeit von Strauß, und

wäre sie bei der ersten (Münchner) Aufführung als ein unbekanntes Werk Mozarts ausgegeben worden, so würden nur wenige Verdacht geschöpft haben. Gleichwohl merkt man in ihr schon den geborenen Meister des Kolorismus.

Wenn die unbetitelte oder absolute Sinfonie die lebensgefährliche Krise, in die sie um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Ansturm von Programmsinfonien und sinfonischen Dichtungen geraten war, vorläufig wieder überstanden hat, so verdankt sie das vor allem dem Eingreifen von Brahms und Bruckner, die den Beweis erbrachten, daß die Formen Beethovens doch noch nicht abgetan seien. Aber es muß auch der Männer gedacht werden, die vor ihnen, in der schlimmen Zeit das klassische Terrain so gut als möglich zu behaupten suchten. Zum Teil kamen sie noch aus der Mendelssohnschen Schule.

Mendelssohn nahm die Geister seiner Zeitgenossen mit einer Kraft in Beschlag, der sich selbst ältere Tonsetzer nicht entziehen konnten. Reissigers Esdur-Sinfonie (1839) bietet hierfür den Beleg. Aber die Sinfoniker, welche sich seiner Richtung ganz hingaben, hatten nur einen kurz dauernden Erfolg. Nach einem Jahrzehnt schon schwanden die Sinfonien von Taubert, die Es dur-Sinfonie von Rietz, Hillers Emoll-Sinfonie (mit dem Motto: »Es muß doch Frühling werden«), ebenso wie die von W. Markull, J. Netzer, O. Nicolai, Th. Täglichsbeck, von E. Naumann, R. Radecke, J. Rosenhain, A. Walter, vollständig vom Repertoire, und von den spätern Nachzüglern der Schule, deren Reihe bis auf C. St. Saëns reicht, haben die Sinfonien von Hol, J. Zellner (»Melusina«), weitere Beachtung überhaupt nicht mehr gefunden. Auch diejenigen Werke, welche mit ihrer geistigen Basis tiefer in Schumann hinabtauchen, sind schneller bei Seite gelegt worden, als sie es verdienten. Wir nennen die bereits erwähnte Sinfonie in Cdur von W. Bargiel und die Adur-Sinfonie von C. Reinecke, welche in ihren letzten beiden Sätzen wirklich originelle Erfindungen des Humors und der Anmut

Reissiger. **Taubert.** **Rietz.** **Hiller.** **W. Markull.** **J. Netzer.** **O. Nicolai.** **Th. Täglichsbeck.** **E. Naumann.** **R. Radecke.** **J. Rosenhain.** **A. Walter.** **Hol, Zellner.** **Bargiel.** **Reinecke.**

bietet. Eine zweite Sinfonie Reineckes, in Cmoll, die i. J. 1874 erschienen ist, interessiert vornehmlich darum, weil sie, ähnlich wie die Arbeiten Berlioz' oder Aberts »Columbus«, in den alten Formen Programmtendenzen verfolgt. Ihre Sätze geben Bilder aus dem Leben Hakon Jarls wieder, den der Komponist auch zum Gegenstand einer Kantate für Männerchor gewählt hat. Eine dritte Sinfonie Reineckes (Gmoll, op. 227) steht der Schumannschen Schule, mit der schon die zweite kaum noch Nennenswertes gemein hat, ganz fern. Indem der Komponist das für die Musik und für die lyrischen Künste immer wieder neue Bild belohnten Kampfes in der Spiegelung vorführt, die es in seiner maßvollen, harmonisch abgeklärten Natur erfährt, tritt er uns kräftiger als je entgegen. Volkmann, Spohr und Gade sind die verwandten Künstler, mit denen er sich der Reihe nach hier berührt.

C. Reinecke, Dritte Sinfonie

Im gleichen Grad, wie der geistige Einfluß Mendelssohns und Schumanns verblaßt, wächst die Einwirkung Beethovens. Neben ihm in zweiter Linie tritt das Vorbild Schuberts stärker hervor. Seine Cdur-Sinfonie, mit ihrem Finale namentlich, und Beethovens neunte Sinfonie sind diejenigen Werke, durch welche die klassische Periode in die Sinfonieliteratur des Bismarckschen Zeitalters am mächtigsten hineinklingt.
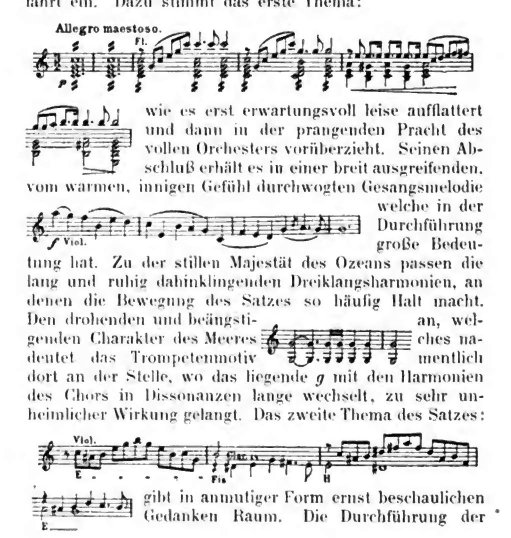
A. Rubinstein, Sinfonie Nr. 2 (F dur).

Unter den namhaften hier in Betracht kommenden Sinfonikern gebührt nach der Anciennität der Vortritt: Anton Rubinstein. Seine erste Sinfonie (Fdur), im Jahre 1854 veröffentlicht, heute nur wenig gekannt, fällt noch in die Blütezeit der Mendelssohnschen Schule und trägt in ihren ersten beiden Sätzen die Spuren derselben. Ihre letzten Sätze sind selbständig und lassen die Vergessenheit bedauern, welche sich über das ganze Werk gebreitet hat. Von den sechs Sinfonien des Komponisten sind zwei eine Zeit lang Gemeingut der musikalischen Welt geworden: die Sinfonie »Ozean« und die »dramatische Sinfonie« (Nr. 4).

Obgleich die Ozeansinfonie Franz Liszt gewidmet ist, steht sie doch mit der Programmusik nicht im engeren

Zusammenhang. Ihr Stil ist der Beethovensche und ihr Titel gibt der Phantasie nur einen leichten Anhalt. Daß Rubinstein unter die größten musikalischen Erfindernaturen der neueren Zeit gehört, beweist der erste Satz dieser Ozeansinfonie: ein geniales, reiches Tonstück, von mächtiger Stimmung getragen, im großen Zuge entworfen, mit glücklichen, eigentümlich anschaulichen Musikgedanken ausgestattet, aber etwas ungleich durchgeführt. Sucht man nach den näheren poetischen Beziehungen des Satzes zum Titel, so stellt sich am ungezwungensten das Bild der Ausfahrt ein. Dazu stimmt das erste Thema:

A. Rubinstein, Sinfonie »Ocean«.



wie es erst erwartungsvoll leise aufflattert und dann in der prangenden Pracht des vollen Orchesters vorüberzieht. Seinen Abschluß erhält es in einer breit ausgreifenden, vom warmen, innigen Gefühl durchwogten Gesangsmelodie welche in der Durchführung große Bedeutung hat. Zu der stillen Majestät des Ozeans passen die lang und ruhig dahinklingenden Dreiklangsharmonien, an denen die Bewegung des Satzes so häufig Halt macht. Den drohenden und beängstigenden Charakter des Meeres deutet das Trompetenmotiv an, welches namentlich dort an der Stelle, wo das liegende *g* mit den Harmonien des Chors in Dissonanzen lange wechselt, zu sehr unheimlicher Wirkung gelangt. Das zweite Thema des Satzes: gibt in anmutiger Form ernst beschaulichen Gedanken Raum. Die Durchführung der

vielseitigen Ideen zeichnet sich durch Ruhe und Vornehmheit aus.

In dem zweiten Satze der Sinfonie: Adagio (Emoll, *C*) hat folgende, merklich Mendelssohnierende Melodie



die Führung. Das zweite Thema, seinem Charakter nach noch tiefer fragend, fängt mit einer aus Schumanns C dur-Sinfonie bekannten Wendung an:

In den Streichinstrumenten erhalten durchgeführte leichte Begleitungsfiguren die Gedanken an das Spiel der Wellen wach. Die Ausführung der Ideen ist knapp; die poetische Hauptstelle des Satzes liegt kurz vor der Reprise: da, wo das Horn seinen Ruf in die Stille hinaus erschallen läßt, wo die Pauke zu dem Solo der Klarinette ausdrucksvoll wirbelt.

Der dritte Satz (Allegro, $^2/_4$, G dur) könnte eine lustige Seemannsszene bedeuten. Das Hauptthema beginnt derb fröhlich animiert:

und erweckt bei den anderen Instrumenten in einer Reihe wilder Triller ein verstärktes Echo seiner Stimmung. Im zweiten Thema wird der Humor etwas breit und querköpfig. Das an und für sich treffliche Material des Satzes ist in der Verarbeitung ziemlich zersplittert worden.

Das Finale beginnt frohbewegt, als wenn es heimwärts ginge.

Das Hauptthema wiegt sich lange auf und den Sequenzen dieser Motive und schließt dann kräftig bestimmt mit ab.

Im zweiten Thema:



wird aus der Freude Dankbarkeit, und diese nimmt in einem Choral, der schon in der langsamen Einleitung des Satzes auftritt, den rein feierlichen Charakter an. Groß und erhaben gedacht ist das Finale der Ozeansinfonie — aber matter erfunden und bequem gearbeitet.

Später hat Rubinstein den vier Sätzen seiner Ozeansinfonie noch einen fünften und sechsten hinzugefügt: ein Adagio in Ddur, welches als zweite Nummer der neuen Ausgabe an die Gedanken des zweiten Themas des ersten Satzes leicht anknüpft, und als vorletzte Nummer ein phantastisch belebtes, von innigem Gesangston durchzogenes Scherzo in Fdur.

A. Rubinstein, »Sinfonie dramatique«.
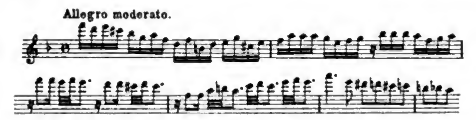
Die »Sinfonie dramatique« (Nr. 4, Dmoll) ist Rubinsteins bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der höhern Orchesterkomposition. Nach der natürlichen Größe von Empfindung und Phantasie, nach der Stärke der angeborenen Dichterkraft, nach Einfachheit und Bestimmtheit des Ausdrucks gemessen, würde sie eine der hervorragendsten Erscheinungen der ganzen sinfonischen Literatur bilden, wenn der Komponist mehr Strenge und Selbstkritik geübt hätte.

Ihr erster Satz namentlich ergreift und erschüttert wie wenige Tonstücke. Dem Inhalte nach tragischer Natur, zeigt er manche, auch technisch erkennbare, Berührungspunkte mit den Eingangssätzen der Faustsinfonie von Liszt und Beethovens Neunter; mit der letzteren in der Menge gewaltiger Trugschlüsse und in den einschneidenden Wirkungen des verminderten Septimenakkords. Die Form ist eigentümlich, aber einheitlich und klar disponiert. Eine Hauptstütze des ganzen Organismus bildet die murrende und suchende Figur, mit welcher die Bässe die Einleitung beginnen: Lento.

Sie geht im Laufe des Satzes viele Verwandlungen ein,
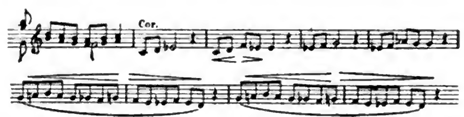
erscheint bald in breiten, bald in flüchtig dahineilenden Rhythmen, stellt sich jetzt an die Spitze des Orchesters und verbirgt sich dann in der Mitte oder in der Tiefe. Aber immer ist sie da, reguliert den dämonischen Puls der Tondichtung mit ihrem Schlage und durchklingt den ganzen Satz wie Windesbrausen und Glockengeläute. Den regelmäßigen Begleiter dieser Hauptfigur bildet von der Einleitung ab das leidenschaftlich zuckende Motiv: welches sich mit schmerzhafter Dissonanz häufig in die Klagen der Instrumente hineinbohrt. Der Expositionsteil des Allegro zerfällt in fünf Szenen.

Die erste breitet in einem langen Zuge das Hauptthema, ein getreues Abbild leidenschaftlicher Verwirrung, hin:



Seine Aufregung bricht sich an einer Gruppe, in welcher die Musik nicht in zusammenhängenden Gedanken, sondern in Interjektionen und Naturtönen spricht: in fanatisch herausgestoßenen Trillern, im kurzen schweren Aufschrei der Bläser und in scharfen Dissonanzen, welche in ihrer Art und in ihrer Einführung an diejenigen erinnern, welche im ersten Satze von Beethovens Eroica der Emoll-Episode vorangehen. Und nun beginnt die dritte Szene. Von einem milden und beschwichtigenden Gesang der Klarinette präludiert, tritt das zweite Thema ein, eine der schönsten musikalischen Darstellungen vom Zustande eines Herzens, in welchem die Hoffnung mit der Furcht kämpft:

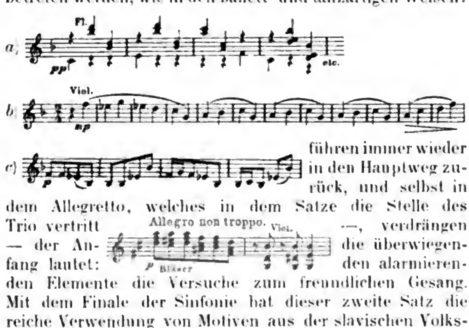




In jedem Takt ein anderer schöner Zug: Wie die Violinen Trost zusprechen, wie das Horn absetzt und ansetzt, höher und höher geht, zuletzt im langen Gang sich ausspricht, selbst in der kleinen Dissonanz des *a* im ersten Takte — in allem liegt eine Wärme, Anschaulichkeit, Unmittelbarkeit, eine Naturwahrheit, wie sie nur die genialsten Künstler ab und zu erreichen. Die Szene wird hauptsächlich auf Grund der beiden eingehakten Takte weitergeführt und endigt mit einer Wendung, welche der eigentümlichen Schönheit des ganzen Bildes würdig ist: Kurz und überraschend modulieren die Bläser in sanften Akkorden von B- nach D dur und halten die neue Harmonie leise mit einer langen Fermate wie eine freundliche Vision fest. Als sollte der Traum nicht gestört werden, bringen darauf die tiefen Streichinstrumente *pp* das Motiv gehen aber bald mit ihm wieder ins Stürmische und zur fünften Szene des Expositionsteils über, deren Thema heroischer Natur ist:

Die Durchführung beginnt als wörtliche Wiederholung der ersten Szenen, setzt aber dann die Schilderung des Konflikts zwischen Mut und Zweifel mit selbständigen, neuen thematischen Ideen fort und nimmt im Schlußteil einen trüben und hocherregten Charakter an. Mit harten Dissonanzen und chromatischen Passagen, welche in Lisztscher Weise stilisiert sind, wird der Übergang zur Reprise bewerkstelligt, welche den Inhalt des Expositionsteils in gesteigertem Ausdruck, das Hauptthema noch wilder und das zweite Thema noch rührender, vorüberführt.
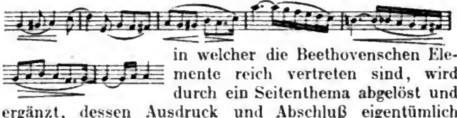
Der zweite Satz, ein Presto (Dmoll) in drei Teilen, beginnt mit einem kleinen Schreck: Erst nach diesen durch die Generalpausen mächtig verstärkten Alarmsignalen setzt das stürmische Hauptthema, in seiner Kostruktion auf folgendes kurze Modell gestützt: ein. Durch das ganze Stück bleibt ein herber, harter Zug vorherrschend. Die freundlichen Seitenpartien, welche in mannigfachen Nebenthemen betreten werden, wie in den ballett- und tanzartigen Weisen:



führen immer wieder in den Hauptweg zurück, und selbst in dem Allegretto, welches in dem Satze die Stelle des Trio vertritt —, verdrängen — der Anfang lautet: die überwiegenden alarmierenden Elemente die Versuche zum freundlichen Gesang. Mit dem Finale der Sinfonie hat dieser zweite Satz die reiche Verwendung von Motiven aus der slavischen Volksmusik gemeinsam.

Das Adagio (Fdur, $^6/_8$) der Sinfonie ist einer der schönsten melodiereichsten Sätze der neueren Instrumentalmusik, von einer Milde in Charakter und Stimmung, die seine Betrachtung zum reinsten Genuß macht. Seine Hauptmelodie:





in welcher die Beethovenschen Elemente reich vertreten sind, wird durch ein Seitenthema abgelöst und ergänzt, dessen Ausdruck und Abschluß eigentümlich schön ist:



Auf diese Hauptgruppe folgt eine Szene, die, melodisch auf Bagatellen beruhend, über kurze Motive schwärmt und in entlegene Harmonien träumt. In der Süßigkeit der Stimmung, in der ungezwungenen Innigkeit des Tons erinnert sie an eine Liebesszene. Über dem Ende des Satzes, wo die Bässe und Celli choralartige Weisen anstimmen, liegt religiöse Weihe.

Nach einer langsamen Einleitung beginnt das Finale mit einem Thema, das in seiner stürmischen Natur und in seinen Anfangsnoten: **Allegro con fuoco.** *f* wörtlich mit einem sehr bekannten Gedanken aus Beethovens Kreuzersonate übereinstimmt. Das Finale ist lebendig froh gedacht, aber ziemlich breit und mit Einmischung seltsamer Einfälle ausgeführt. Das beste an dem nur schwachen Satz ist das zweite Thema:



A. Rubinstein, Fünfte Sinfonie.

Die nächste, die fünfte Sinfonie Rubinsteins (Gmoll, op. 107) unterscheidet sich von allen ihren Geschwistern äußerlich dadurch, daß sie, was die dramatische Sinfonie in den Schlußsätzen tut, durchs ganze Werk und noch reichlicher als ihre Vorgängerin slavische Melodien verwendet. Von Freunden des Komponisten ist sie deshalb zuweilen Rubinsteins »Russische Sinfonie« genannt worden. Eine patriotische Tendenz spricht vielleicht auch

daraus, daß sie dem Andenken der Großfürstin Helene Paulowna gewidmet ist, die unter den Gliedern des Herrscherhauses sich als Förderin der musikalischen Entwickelung im Zarenreich hervortat. Die Jungrussische Schule hat bekanntlich durch einen ihrer Führer, César Cui*), an Rubinstein und Tschaikowsky scharfe Absagen gerichtet und damit sichtlich beide Künstler veranlaßt, sich den national russischen Musikbestrebungen enger und eifriger anzuschließen. Rubinstein hat von seiner Bekehrung in dieser Gmoll-Sinfonie das ausführlichste und eifrigste Zeugnis abgelegt. Seine Gegner wird er dadurch nicht gewonnen haben.

Als Abbild russischer Musik wählt diese Gmoll-Sinfonie ihre Themen zu einseitig; das träumerische Element namentlich fehlt. Für die Aufgabe, wie sie sich Rubinstein hier und in seinen letzten Instrumentalkompositionen überhaupt gestellt hat, konnte ihm die Volksmusik nur wenig nützen. Sie verlangt Naturgemälde, Rubinstein ging aber auf Lebensbilder und Selbstbekenntnisse aus. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch seine Gmoll-Sinfonie aufzufassen. Sie erscheint dann als eine Art Seitenstück, als eine Fortsetzung seiner Sinfonie dramatique, als ein betrübender Beweis, daß das Los dieses gewaltig musikalisch und menschlich gewaltig beanlagten Künstlers unglücklich war. Doch ist nicht zu verkennen, daß die dramatische Sinfonie in der Erfindung und Ausführung — bis auf den letzten Satz — weit höher steht, gewählter und gedrungner ausgefallen ist, als ihre Nachfolgerin. Namentlich dem ersten Satz dieser fünften Sinfonie hat beim Entwurf, bei der Aufstellung der Themen und bei der Disposition des Formplans die Gründlichkeit und die Bedachtsamkeit empfindlich gefehlt, die zur Darstellung der Idee die geeignetsten Mittel herbeizieht.

Dieser erste Satz (Moderato assai, C, Gmoll) beginnt mit dem Hauptthema

---

*) César Cui: La Musique en Russie. Paris 1880.



ernst. Ihm folgt eine aufgeregte Episode, die uns in der Art der Sinfonien Karl Maria von Webers in die Ballett- und Opernsphäre wirft. Sie würde verständlich, wenn sie mit der Rückkehr nach dem Hauptthema schlösse und sich zu ihm in einen durchgeführten Gegensatz stellte. Diese logisch notwendige Wendung hat dem Komponisten auch vorgeschwebt, doch begnügt er sich, sie mit ein paar gehaltnen Noten, die allerdings Rubinsteins starke Musiknatur wieder glänzend veranschaulichen, anzudeuten, und geht nach ihnen zu dem zweiten Thema



über. Es hat den bukolisch russischen Charakter ausgeprägt, während das erste die nationale Abkunft durch den Verzicht auf den Leitton merken läßt. Die Themengruppe wird, nachdem das zweite Thema in sehr überraschender, hübscher Weise in D dur wiederholt worden ist, durch eine handvoll weiterer Motive vervollständigt, von denen keines eine größre eigne Bedeutung hat und keins mit dem andren in Zusammenhang steht. Der Komponist phantasiert mit einer Ungeniertheit, als säße er am Klavier und um ihn herum lauter gute Freunde, die Wert darauf legen, in die Seele des großen Mannes auch zur unpassendsten Stunde einen Blick werfen zu dürfen.

Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema in Flöten, Klarinetten und Fagotten, setzt es dann in die Bässe, in die zweiten Geigen, verliert bald Willen und Ziel, wühlt in der Verlegenheit über ein Viertelmotiv ***a gis a gis a*** und kehrt unverrichteter Sache nach dem Anfang zurück. Sein glänzender kraftvoller Eintritt bildet eine der wirksamsten Stellen des Satzes. Die Reprise weicht

von der Themengruppe zunächst dadurch ab, daß sie das zweite, heitre Thema dem nachdenklichen, die Schwermut streifenden Hauptthema unmittelbar folgen läßt. Erst an dritter Stelle kommt die erregte Episode, die im ersten Teile jene beiden Gedanken auseinanderhielt. Ihr folgt ein ganz leiser, langsamer, choralartiger Abschnitt. So gelingt es durch Zutaten, Umstellungen und Änderungen dem Komponisten doch noch einigermaßen, die dem Satz zu Grunde liegende Absicht der Darstellung einer gährenden Stimmung wenigstens am Ende etwas klarer und begreiflicher zu verwirklichen.

Der zweite Satz (Allegro non troppo, $^2/_4$, B dur) bringt wie Beethovens neunte Sinfonie das Scherzo. Den langsamen Satz hat Rubinstein an die dritte Stelle gerückt, weil der Inhalt seines ersten Satzes eine aufheiternde Fortsetzung verlangt. Dem Hauptsatze dieser zweiten Nummer liegt wieder ein russisches Thema zugrunde:



das von der Klarinette zuerst eingeführt, von den übrigen Instrumenten zu einer breiteren Szene des Spielens und Tändelns ausgeführt wird. Auch hier werden wir wieder an die neunte Sinfonie erinnert: Die fröhlichen Klänge unterbricht immer wieder ein Augenblick des Sehnens, Zweifelns, Klagens und Schwankens. Ansätze zu einem Seitenthema tauchen auf, der bedeutendste eine Synkopenbildung; keiner behauptet sich. Das Trio verdankt seine ganz ungewöhnliche Gestalt dieser scherzowidrigen Stimmung. Es ist eine Fuge in Es moll, ihr Thema dem Hauptthema des ersten Satzes etwas verwandt.

Der dritte Satz (Andante, $^6/_8$, Es dur) hat ungefähr den Ideengang: Von ferne tritt das Glück in Sicht und ruft in der Seele des Dichters Erregung hervor, die sich in Hoffen und in Zweifeln teilt. Das Bild des Glücks erscheint in einer langen, anmutigen und naiven Melodie, mit der der Satz beginnt. Sie ist in Vertretung auch andern Instru-

menten, in erster Linie aber dem Horn übertragen, und für gute Hornisten wird dieses Andante der Rubinsteinschen G moll-Sinfonie ein Lieblings- und Glanzstück sein. In dem Augenblick des größten Aufschwungs hat allerdings dem Komponisten der Umfang des Horns (in F) nicht genügt, die Trompete muß aushelfend eintreten. Die Erregung ruht auf einem Motiv in Sechzehnteltriolen, das den Violinen gegeben ist. Es führt nach dem Abschnitt seines ersten Auftretens zu einer Wiederholung der Glücksmelodie in Oboe und Horn. Ihm folgt ein neuer Abschnitt der Erregung, der in einem kurzen folgenden Sätzchen in Es moll seine Spitze findet. Darauf setzt die Flöte mit dem Hauptthema ein, nach ihm noch einmal der Abschnitt über das Triolenmotiv; die Hauptmelodie klingt mit dem Anfang an und das Ende ist da. Es ist — gemäß dem verschwiegnen Programm der Sinfonie — ein Ende in Ungewißheit! Das Andante ist vielleicht derjenige Satz des Werkes, der die Seele des Zuhörers am lebhaftesten und nachhaltigsten in Tätigkeit setzt. Die Ursache liegt zum großen Teil an dem dramatischen Charakter der Übergänge, die zwischen den Hauptteilen vermitteln, an der aufregenden Art, in der die Leidenschaft in die Idylle hereinbricht. Man merkt an diesem Stück ganz besonders, wie in der Gegenwart die Oper den Weg zur Herrschaft über die gesamte Musik angetreten hat!

Der Schlußsatz (Allegro vivace, $^2/_4$, G moll, G dur) hat die Anlage des Sonatensatzes. Sein Hauptthema ist eine von jenen russischen Tanzweisen, die in der beständigen Wiederholung eines kurzen Motivs den Stempel der Kindlichkeit und des Naturvolks tragen. In seiner Mollharmonie hat die Lebendigkeit dieses Themas etwas Gedrücktes und Gewaltsames, erscheint an dieser Stelle als Vertreter eines »Galgenhumors«. Rubinstein stellt ihm (in der Oboe zunächst und in B dur) eine nach freundlichem Ausweg, nach Ruhe und Glück suchende Melodie entgegen, die deutsch sein könnte, aber durch die Zahl und Art der Repetitionen russifiziert worden ist. Zwischen diesen beiden Themen liegen noch zwei selbständige Motive, Träger der heiß-

blütigen und warmen Empfindung, die Rubinsteins Musik immer wieder auszeichnet. Die Themengruppe wird wiederholt, und diese Wiederholung hat der Komponist mit Rücksicht auf einige kleine Varianten ausschreiben lassen. Die Durchführung, mit der G dur einsetzt, versucht zunächst einen Ausgleich, eine Versöhnung der im ersten Teil enthaltnen Gefühlselemente, indem sie die beiden Hauptthemen miteinander verwebt; das zweite liegt in den untern Instrumenten, das erste kommt als Kontrapunkt in den obern. Generalpausen und fortwährendes Abbrechen zeigen, wie vergeblich der Versuch bleibt. Da taucht aus dem ersten Satz der Sinfonie ***pp*** das wühlende chromatische Viertelmotiv wieder auf und setzt sich fest. Damit nimmt Fortsetzung und Schluß der Durchführung einen verzweifelten Charakter an, und auch die Reprise, mit der G moll zurückkehrt, spricht nur von Pessimismus und Resignation.

A. Rubinstein, Sechste Sinfonie

Während die fünfte Sinfonie Rubensteins vorzugsweise ein Gemütswerk ist, wendet sich seine sechste und letzte (A moll) hauptsächlich an die Phantasie des Hörers. Sie entrollt eine Reihe Bilder: Erinnerungen des Komponisten aus fremden Landen, Erinnerungen an den Orient vor allem. Das macht sie der Suite verwandt, mit der sie auch den Mangel an thematischer Entwickelung teilt.

Der erste Satz (Moderato con moto, C, A moll) setzt gleich sehr fremdartig ein. Schrill schreit ein *gis-c* auf; die meisten werden es als *as-c* hören, so lange, bis — im dritten Takt — *e* dazu kommt. Eine kurze aber stechende Einleitung! Nun beginnt das ganze Orchester wie eine Bardenharfe mit dem Dreiklang — *A-c-E* — in einem Marschrhythmus zu präludieren. An die Arpeggien schließen sich kleine Motive im knappen, festen Balladenton: es wird von Heroen erzählt und von Heldentaten. Mit dem F dur kommen neue Motive und weichere Empfindungen zu Worte. Auf Augenblicke fühlen wir uns an die schönen, schwärmerischen Hornstellen im ersten Satze der Sinfonie dramatique zurückversetzt. Dann nimmt die Erzählung

45*

wieder die Richtung auf große Ereignisse; die ruhig in einem $^{12}/_8$ Takt (C dur) an uns vorbeiziehen, erst bestimmt und hell gefärbt, dann in den Farben des Triumphs. Mit diesem Hymnus — *g-a-c* ist beim zweiten Mal sein Leitmotiv — schließt die Themengruppe. Die Durchführung beginnt, als sollte repetiert werden, indem sie das Hauptthema (in A moll) wörtlich vorführt, schwenkt aber sehr bald ab und mischt in die Reminiszenzen der heroischen Bilder klagende Töne, Motive des Erinnerns, der Elegie. Die Reprise bringt den ersten Teil mit umgekehrter Reihenfolge der Themen.

Der zweite Satz (Andante, $^{6}/_8$, E dur) ist ein sehr einfacher Satz, ohne Verwicklungen der Darstellung freundlicher Ideen gewidmet. Eigen ist er durch die Art, in der das hübsche Hauptthema (E dur) vorgetragen wird, nämlich in lauter Einschnitten und einzelnen Absätzen; nach jedem Motiv, nach zwei Achteln, nach fünf Achteln immer eine Pause. Das gibt einen Ton, wie Hast, Staunen, Atemlosigkeit, Übermaß des Gefühls und des Behagens. Den Augenblick der Sammlung kündet (im 17. Takt) ein jauchzendes Motiv, das in seiner Ursprünglichkeit und Wärme sich unter die echtesten Rubinsteinerfindungen stellt. Unter den Gegenthemen der Nummer, die samt und sonders nicht ins Gewicht fallen, zeichnet sich das schließlich in H dur ausgehende, dramatisch eingeführte Solo der Oboe aus.

Der dritte Satz (Allegro vivace, $^{3}/_4$, C dur) der Sinfonie, der das Scherzo vertritt, ist einer der phantastischsten Kompositionen der neueren Sinfonieliteratur, flatternd und zerstiebend, nirgends festhaltend, wie der sprühende Gischt des Wasserfalls. Kaum hat er im Hauptsatz Themen, nur Motive. Als es endlich zum Singen kommt — Violinen: *a-ha-h* | *a-g-c* | —, klingt das mit der liegenden Stimme — *g* in den Bratschen erst, dann in den Pauken — so exotisch als möglich. Das Trio (C moll und Es dur) mischt Gemütstöne, Anklänge und Anfänge eines deutschen Walzers mit ganz fremden Tönen, Gedanken an den Orient!

Das Finale (Moderato assai, $^3/_4$, A moll) dessen stock-russische Hauptthemen



und



in Variationen ausgeführt werden, ist nach Form und Geist zum großen Teil ein Absenker von Glinkas Kamarinskaja, dem Ausgangswerk der ganzen Neurussischen Schule.

Als der junge Rubinstein mit seiner ersten Sinfonie auftrat, befand er sich in einer ziemlich zahlreichen Gesellschaft mitstrebender Talente: Leonhard, Helsted, Pape, Goltermann, Kufferath, Pott, Veit, Wüerst, Ulrich, Gouvy, Dietrich. Von diesen vielen neuen Sinfonikern der fünfziger Jahre, welche in der Mehrzahl Mendelssohnsche Ideen kleiner münzten, haben sich nur sehr wenige für längere Zeit behauptet: Gouvy und besonders der hochbegabte H. Ulrich fanden mit mehreren Werken ehrenvolle Beachtung, eine populäre und bedeutende Position errang nur Albert Dietrich mit seiner zweiten Sinfonie in D moll.

Leonhard. Helsted. Pape. Goltermann. Kufferath. Pott. Veit. Wüerst. Ulrich. Gouvy. Dietrich.
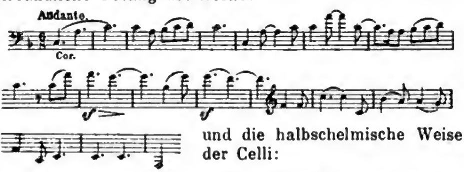
Diese D moll-Sinfonie Dietrichs, die vor vierzig Jahren ein Liebling des Publikums war, hat ihren Schwerpunkt in der edel weichen Schwärmerei, in der jugendlich glücklichen Überschwänglichkeit des zweiten und dritten Satzes. Sie lenkt aber bereits im zweiten Thema des ersten Satzes

A. Dietrich, Sinfonie D moll.



in ihr Lieblingsgebiet, in das der herzlichen Idyllen ein. Die Themen des langsamen Satzes (Andante, F dur),

der zwischen $^6/_8$- und $^9/_8$ Takt wechselt: der träumerisch freundliche Gesang des Hornes
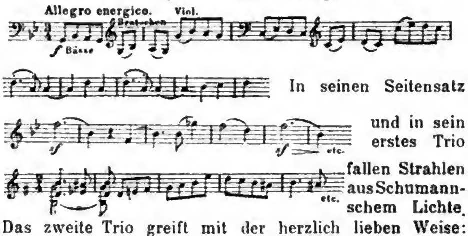


und die halbschelmische Weise der Celli:



klingen wie Volkslieder, reichen aber über deren Form in der kunstvollen und gewählten Anlage und Durchführung hinaus. In ihrem Geist geben sich die besten poetischen deutschen Elemente aus der beschaulichen Bundestagszeit, wie wir sie aus den Bildern Ludwig Richters, den Dorfgeschichten B. Auerbachs, den Erzählungen F. Reuters kennen, ein Stelldichein. Nur Dietrichs Landsmann, R. Volkmann, hat ähnliche Töne, ihre Heimat ist die Altsächsische Musik der Schein, Albert und A. Krieger.

Das Scherzo beginnt einfach kräftig:



In seinen Seitensatz und in sein erstes Trio fallen Strahlen aus Schumannschem Lichte.

Das zweite Trio greift mit der herzlich lieben Weise:



in die Stimmung des Adagio zurück und zitiert dann auch im weitern Verlaufe dessen Hauptmelodie.

Das Finale der Sinfonie ähnelt im Hauptthema:



wieder einem bekannten Schumannschen Typus. Das zweite Thema:



bringt noch einmal den eigen schwärmerischen Zug Dietrichs zu warmem, schönem Ausdruck. Die Übergangspartie zwischen den beiden Themengruppen ist dem Humor gewidmet.

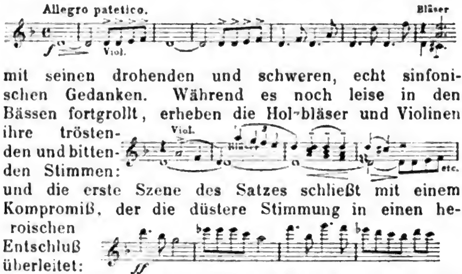
Noch einige Zeit vor das Dietrichsche Werk, in das Jahr 1863, fällt die Entstehung einer andern berühmten D moll-Sinfonie. Es ist die von Robert Volkmann.

R. Volkmann, Sinfonie Nr. 1 (D moll).

Volkmanns D moll-Sinfonie ist die Schöpfung eines männlich kräftigen Geistes, ein fest und gedrungen hingestelltes Werk, welches nach Wesen und Stil der Beethovenschen Schule angehört. Der erste Satz dieser Sinfonie steht mit seinem trotzigen, entschlossenen Zuge in direkter geistiger Verwandtschaft zu der gewaltigen Neunten. Ja, dort an der Stelle, wo am Schlusse der Durchführung die Bässe von den langen festgebannten Harmonien sich trennen und ihre chromatischen Gänge antreten, da klingen auch die Beethovenschen Themen leibhaftig an! Gleichwohl besitzt die Volkmannsche Sinfonie, und namentlich ihr erster Satz, geistige und technische Selbständigkeit im hohen Grade, eigene be-

deutende, in Ernst und Frohsinn immer treffende, aufs Ziel schnell hingehende Gedanken und eine eigene schlicht belebte, auf jeden Prunk und Reiz verzichtende Darstellung.

An der Spitze des ersten Satzes steht das Thema:



mit seinen drohenden und schweren, echt sinfonischen Gedanken. Während es noch leise in den Bässen fortgrollt, erheben die Holzbläser und Violinen ihre tröstenden und bittenden Stimmen: und die erste Szene des Satzes schließt mit einem Kompromiß, der die düstere Stimmung in einen heroischen Entschluß überleitet:

Es ist eine besondere und sehr bemerkenswerte Idee Volkmanns, an Stelle des einen Themas eine ganze dreigliedrige und vollständig dramatisch entwickelte Themengruppe zu setzen. Der Satz bleibt vorwiegend streitbarer Natur. Die Momente der Ruhe, wie sie am entschiedensten das F dur-Thema ausdrückt, bilden nur Episoden. Die Durchführung wiederholt in vergrößerten Verhältnissen den Auftritt zwischen den bittenden Bläsern und dem grollenden Streichorchester, mit welchem der Satz begann, und die gewaltig eingeleitete Reprise nimmt den gewöhnlichen Verlauf.

Das Andante (B dur, $^3/_4$) hat zum Hauptthema eine hauptsächlich von der Klarinette getragene Melodie, welche Frieden suchend folgendermaßen beginnt:

Andante.

Die vier Takte, welche ihr präludierend
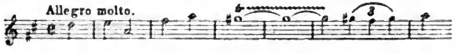
vorangehen, sind sehr wichtig: Sie bringen in ein Motiv, welches für die Entwicklung des Satzes die treibende Kraft bildet und den kleinen Variationen, welche aus den Figuren des Hauptthema abgeleitet werden, beständig zur Seite geht. Der im allgemeinen ruhige Ton der kleinen Dichtung wird am Ende der Durchführung einmal hoch leidenschaftlich. Es ist eine außerordentlich mysteriöse Stelle: die, wo nach den gewaltigen As dur-Akkorden das Horn zu den stillen Modulationen der Violinen 30 Takte lang immer sein *C* anschlägt. Sie ruft auch klanglich das Bild aus Wagners Walküre vor die Phantasie, wo Siegmund in seiner Seelennot, einsam vor dem Herde in der dunklen Hütte, nach »Wälse« ruft.

Das Scherzo stimmt einen rüstig munteren Ton an. In der Figur seines Hauptthemas und in der kontrapunktischen Form seiner Entwicklung leben noch einmal Geist und Methode der alten Norddeutschen Schule auf. Das lieblich kosende Trio, welches das geschäftige Treiben des Hauptsatzes mit ländlerartigem Tone unterbricht:



trägt die reizenden Farben der Frühromantik, in der Volkmann ebenso wie Dietrich mit einem Teil seines Wesens wurzelt.

Das Finale der Sinfonie, ein Tonstück freudig gehobenen Charakters, fällt mit seinem Hauptthema:



und noch mehr mit dem Nachsatz des zweiten Thema:



in den Stilkreis der Mendelssohn-Schumannschen Periode
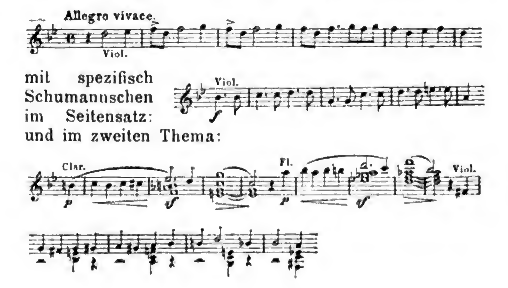
Das zweite Thema selbst, eine rhythmisch energische Bildung



ist der Hauptträger der zwischen Pathos und Fröhlichkeit hinsteuernden Gedankenentwickelung. Es gibt vielfache Veranlassung zu polyphonen Künsten, zu verwickelten Harmonien und zu selteneren Klangkombinationen, in welchen der Posaunenton ein wichtiges Element bildet. Jedoch vermag die tüchtige und geflissentliche Arbeit den Mangel an Inspiration, an dem der Schlußsatz leidet, nicht auszugleichen. Das Finale wirkt infolgedessen als veraltet, während die anderen Sätze, am meisten der erste, ihre Lebenskraft frisch behauptet haben. Volkmanns Dmoll-Sinfonie gehört noch heute unter die meist gespielten Werke.

R. Volkmann, Sinfonie Nr. 2 (Bdur).

Seine zweite Sinfonie (Bdur) bringt frohe und heitere Musik und ist in ihrer lebenslustigen Naivität, in ihrer ungekünstelten, auf alle Umschweife verzichtenden Schlichtheit eins der liebenswürdigsten Meisterwerke der neueren Sinfonik. Ihr erster Satz vereinigt ausgesprochen volkstümliche Züge im ersten Thema



mit spezifisch Schumannschen im Seitensatz:

und im zweiten Thema:

Die Ausführung dieser leitenden Gedanken ist musterhaft knapp; überraschend schnell tritt der Schluß ein.

Der zweite Satz: Allegretto (Es dur, 4/8) ist ein behagliches Scherzando mit folgendem Hauptthema:

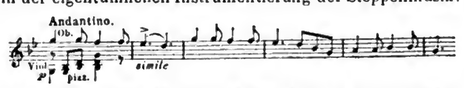


Sein Seitensatz tändelt anmutig auf dem Motiv hin. Unter den mancherlei Ähnlichkeiten, welche der Satz mit dem berühmten Allegretto in Beethovens achter Sinfonie gemeinsam hat, tritt als die nächste das folgende Motiv: hervor. Die originellste Idee im Stücke bildet das Thema des Mittelsatzes:



Eigentümlich launisch weicht es in seinen Schlüssen lange dem Grundton aus.

Der dritte Satz (Andantino, G moll, 6/8) ist nicht viel mehr als eine langsame Einleitung zum Finale. Das Thema beider Sätze ist dasselbe. Das Andantino bringt es in ruhiger Bewegung, in melancholischer Färbung und in der eigentümlichen Instrumentierung der Steppenmusik:



das Finale (B dur, 2/4) im raschen Tempo, in humoristischer Haltung und mit all derjenigen Munterkeit, deren es fähig ist, am Anfang in folgender Form:

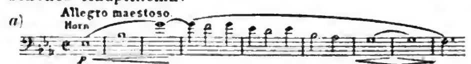
Mit ihren beiden letzten Sätzen gehört Volkmanns B dur-Sinfonie eigentlich in das vorhergehende Kapitel:

Nationalmusik in der Sinfonie. Sie ist der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft in Moskau gewidmet und gibt dieser Widmung durch die Schlußsätze einen ersichtlich praktischen Ausdruck. Tschaikowskys Serenade (op. 48) stimmt in dem Thema ihres Finale mit dem gleichen der Volkmannschen B dur-Sinfonie fast wörtlich überein, und auch die Ausführung in Variationen, welche sich von Nummer zu Nummer mehr erhitzen und bis zu dithyrambischer Ausgelassenheit weitergeführt werden, ist dieselbe, wie sie die russischen Komponisten seit Glinka für ihre kleinen heitern Pastoralmotive zu wählen pflegen.
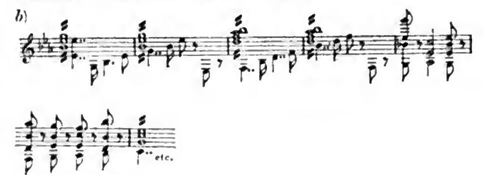
Max Bruch, Sinfonie Nr. 1 (Es dur).

Zu den bekanntesten Sinfonien der Periode zählt die in Es dur von Max Bruch. Sie ist ein Werk in klassischer Richtung, durch einen objektiven Zug in der Darstellung ausgezeichnet, im Inhalt vorwiegend heroischer Natur. In der musikalischen Faktur zeigt sie eine Hinneigung zum Einfachen und Kernigen, kräftige Harmonik und volkstümliche, liederartige Melodik.

Ihr künstlerisch bedeutendster und reichster Satz ist der erste (Allegro maestoso, C), eine ernste Dichtung, die uns wie ein Stimmungsbild am Vorabend eines wichtigen Tages anmutet. Er beginnt ruhig gedankenvoll mit dem schönen Hauptthema:



Die hoffenden Elemente dieser Melodie steigert der Nachsatz zum Ausdruck stolzer Kraft:



Der ideelle Gegensatz zu dieser Gruppe ist wie diese ebenfalls zweiteilig. Er beginnt mit einem Unruhe und Zweifel bergenden Motive:



das an das berühmte, mit der Sinfonie gleichaltrige Gmoll-Violinkonzert des Komponisten erinnert, und schließt mit einem in freundlicher Sentimentalität beschwichtigenden Gesangthema:

d)

das ebenfalls wieder in die Sphäre jenes Konzerts versetzt.

Die Durchführung beschränkt sich auf verschiedene Kreuzungen der Themen *a* und *c*.

Als zweiter Satz folgt ein Scherzo (G moll, 2/4), eine breit ausgeführte und sehr populär wirkende Komposition, welche mit der Lagerszene in Rheinbergers »Wallenstein« manche Berührungspunkte hat. Das Hauptthema des Satzes ruht auf einem an Beethovens Eroica erinnernden malenden Motiv:



welches bald gewaltig in die Höhe wirbelt. Die Seitensätze bringen frohe Rufe und Szenen, die den harmlos enthusiastischen Spielen der Jugend zu gleichen scheinen. Das unschuldige Thema:
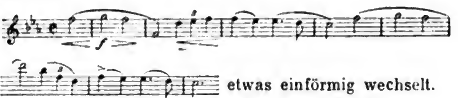


wird mit einem unermüdlichen Eifer wiederholt und durchgeführt Die Hauptpartie in dem belebten, fröhlichen Bilde ist der Mittelsatz mit seiner derb behaglichen Melodie:





die — frei nach Spohrs dritter Sinfonie — vom Unisono erst der Streicher, dann der Bläser vorgetragen wird.

Der dritte Satz: »Quasi Fantasia« betitelt (Grave, Es moll, *C*), beginnt in sehr schwermütiger Stimmung mit einer, wie folgt: ansetzenden und sich bis zum endlichen Abschluß lang streckenden Melodie. Alle Motive im Satze tragen den Charakter einer bangen Stunde. In der Mitte taucht das beunruhigende Thema (*c*) des ersten Satzes der Sinfonie wieder auf. Ohne Pause geht dieser langsame Satz in das Finale über, das, ähnlich wie in Mendelssohns Schottischer Sinfonie, halb programmatisch als »Allegro guerriero« bezeichnet ist. Im poetischen Plan der Sinfonie bedeutet dieses Finale die von außen kommende Rettung, die glückliche Entscheidung: Der musikalischen Form nach ist es eine ausgeführte und idealisierte Marschkomposition, in welcher ein flottes Thema: — ebenfalls wieder eine Variante des Gmoll-Konzerts — mit einem sentimentalen:



etwas einförmig wechselt.

M. Bruch, Zweite und dritte Sinfonie.

Die zweite Sinfonie von Bruch (F moll) ist wenig bekannt geworden. Dem düster und trüb beginnenden und froh endenden Werke, welches nur aus drei Sätzen besteht, liegt offenbar ein Programm zugrunde, welches, wie in ähnlichen Fällen in der Regel, nur zum großen Schaden für die Wirkung und das Verständnis der Komposition verschwiegen worden ist. Nicht an Ernst der Anlage und Arbeit, wohl aber an Frische der musika-

lischen Phantasie steht diese zweite Sinfonie Bruchs hinter der älteren zurück. Der hervorragendste Satz ist der mittlere, in welchem intime Gedanken ihren eigenen Ausdruck gefunden haben.

Noch weniger ins Konzert gedrungen ist die dritte, die Emoll-Sinfonie Bruchs.

Die nächsten Komponisten, welche nach Bruch auf dem Gebiete der Sinfonie weitere und andauernde Beachtung fanden, sind Friedrich Gernsheim, Felix Draeseke und Hermann Götz.

F. Gernsheim, Sinfonie Nr. 1 (G moll).

Die Gmoll-Sinfonie von F. Gernsheim steht auf klassischem Boden und entnimmt der Eroica, der Neunten, dem Violinkonzert Beethovens und der großen C dur-Sinfonie Schuberts eine Reihe merkbarer Anregungen. Am selbständigsten erfindet der Komponist da, wo die Sinfonie sich auf dem pathetischen Gebiete bewegt. Das in diese Kategorie gehörige Thema, welches an der Spitze ihres ersten Satzes steht, ist unter die stattlichsten Sinfoniegedanken der neueren Zeit zu rechnen:



In allen ihren Partien erfreut diese Sinfonie durch edle Richtung, durch Geschmack und Maßhalten.

F. Gernsheim, Sinfonie Nr. 2 (Es dur).

Die zweite Sinfonie Gernsheims (Es dur) ist vorwiegend idyllischer Natur. Ihre hervorragendsten Sätze sind die mittleren: Notturno (in *As*) und Tarantella (in *C*).

F. Gernsheim, Sinfonie Nr. 3 (C moll).

Seine dritte Sinfonie (C moll, op. 54) hat, wie gleich das Hauptthema des ersten Satzes beweist, originelle Stimmungen, aber deren Stärke reichte für die großen Formen des Sinfoniebaues nicht aus.

F. Gernsheim, Sinfonie Nr. 4 (B dur).

Die jüngste, vierte Sinfonie des Komponisten dagegen (B dur, op. 62) hat bei den Konzertinstituten Deutschlands Eingang gefunden. Diese neueste Gernsheimsche Sinfonie führt die Rolle einer starken Natur mit tiefsinnigen Ausweichungen, mit Äußerungen heftiger und trotziger Kraft, auffahrend und pochend, mit Vorliebe mit den Mitteln musikalischer

Athletik durch, die neuerdings durch die Sinfonien von Brahms in Schwang gekommen sind. Arbeit und Kunst imponieren durchweg, in bezug auf Lebenswahrheit gebührt der Preis dem zweiten Satz (Andante sostenuto) mit seinem von Beethovenschem Geiste getränkten Hauptthema.

F. Draeseke.

Die beiden ersten Sinfonien von F. Draeseke zeigen in ihrem Autor einen Charakterkopf, welcher streng an seinen Ideen festhält und sie mit einer Konsequenz durchführt, die oft geistreich und genial, zuweilen aber auch ermüdend wirkt. Die Elemente einer weicheren Empfindung und einer schönen Sinnlichkeit sind in den Werken des Komponisten durch einzelne Glanzstellen vertreten. Daraus ist in der ersten Sinfonie (G dur) die Klarinettenmelodie

F. Draeseke, Erste und zweite Sinfonie.

Adagio.

der Einleitung, aus der zweiten (F dur) das zweite Thema im ersten Satze:

Allegro.

c - - - - - - - - o

hervorzuheben. Im allgemeinen aber herrscht in diesen Sinfonien ein harter Zug vor. Ihre Hauptstärke liegt in den humoristischen Sätzen. Der drastischen, auch in den grotesken und burlesken Exkursen immer fein und witzig gehaltenen Komik des Scherzo in der ersten und des Finale in der zweiten Sinfonie Draesekes haben wir aus der neueren Literatur wenig zur Seite zu stellen. Die dritte Sinfonie Draesekes, seine Sinfonia tragica, ist mit großem Recht bekannter geworden als ihre Vorgängerinnen. Sie gehört mit dem Requiem, der Fis moll-Messe, dem »Columbus«, der oratorischen Christustrilogie zu den bedeutendsten Arbeiten des Tonsetzers und ist eins der wuchtigsten Stücke in der neueren deutschen Sinfonik. Diese muß auf Grund dieser Leistung in Draeseke nach dem Tod von Brahms und Bruckner ihre Spitze erblicken, und so dringlich der Beachtung der ausländischen Sinfoniekomponisten das Wort zu reden ist, so ungereimt erscheint es, wenn daneben deutsche Konzertinstitute an einer ein-

F. Draeseke, Sinfonia tragica.

heimischen Sinfonie dieser Art vorbeigehen. Das gewaltige Werk schildert einen tragischen Lebenslauf, den Kampf einer zum Glück angelegten Natur mit dem harten Schicksal. Es begegnet sich in dieser Tendenz mit andren C moll-Sinfonien, denen von Beethoven und Brahms; auch an die D moll-Sinfonie R. Volkmanns kann es erinnern. Es hat aber einen andren Ausgang: ein Ende in Trauer und Wehmut. Populär ist diese Sinfonie noch nicht geworden, wird es auch in ihrem leidenschaftlichen, in scharfen Gegensätzen gehaltenen Wesen nicht werden. Die komplizierte Technik, der auf Kombinationen und strenge Arbeit versessne Stil des Komponisten erschweren das Verständnis noch obendrein; auch entbehrt die musikalische Erfindung des starken individuellen Gepräges, der sinnlichen Kraft und der Gleichmäßigkeit. Aber wem nur einmal am Schluß des ersten Satzes, von dem mit echtesten Herzenstönen einsetzenden più largo ab, und bei den vielsagenden Fermaten eine Ahnung von den Absichten des Komponisten aufgegangen ist, der muß sich zum eingehenden Studium der Sinfonie gedrungen fühlen. Ihr Hauptwert liegt in der Konzeption, in den dichterischen Ideen, die die Anlage des Werks beherrschen. Sie sprechen zum Teil aus den Tönen und Themen selbst, zum Teil aus den architektonischen Formen der Sinfonie. Wie diese der durch beide Schulen, die Beethovensche und die Lisztsche, hindurchgegangene Komponist beziehungsreich und geistvoll gestaltet hat, sieht man schon daraus, daß die einzelnen Sätze durch gemeinsame Motive verbunden und in einen engeren inneren und äußeren Zusammenhang gebracht sind, als das in der Regel bei den neueren Sinfonien der Beethovenschen Schule der Fall ist.

Der erste Satz wird von einem Andante eingeleitet, das als selbständiger Satz bedeutend ist, aber seinen eigentlichen Wert darin hat, daß es den Hauptsatz, ein Allegro risoluto (C, C dur), gewissermaßen dramatisch, als die Frucht eines Stimmungskampfes eintreten läßt. Es setzt ein mit den Tönen des Mißmuts und furchtbarer

Ahnungen, mit Tönen, die an das Grollen des Löwen erinnern. Zweimal hören wir von stechenden Dissonanzen begleitet das ungeheuerlich sich dehnende Intervall:
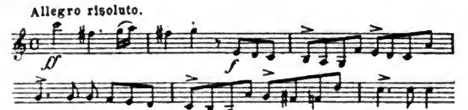


Dann erst löst sich die starre, chaotische Empfindung in ein ernstes und schweres Marschmotiv, dem wir später im zweiten Satz der Sinfonie noch näher treten werden. Damit ist das Gemüt des Helden dieser Tondichtung vom ärgsten Druck befreit. In einem Instrument nach dem andern beginnen die Töne, noch suchend, doch melodisch zu fließen und gelangen über hemmende Modulationen allmählich hinaus ins Helle, zur Freiheit, zur Hoffnung, zum Träumen von Idealen: Eine der schönsten Erfindungen der ganzen Sinfonie bezeichnet diese Wendung:



Diese von Klarinetten und Hörnern vorgetragene Melodie löst sich in lose Sequenzengänge auf und verzieht sich. Noch ehe sie ganz das Feld geräumt hat, tritt unvermutet und rücksichtlos ein unfreundlicher Gast an ihren Platz: das Motiv: *mf* Es ergreift von den Kontrabässen aus schnell das ganze Streichorchester und drängt zu dem Allegro, das als Hauptteil des Satzes das Bild einer jungen kräftigen Natur zu zeichnen scheint, mit der es das Leben etwas hart meint. Der Satz erinnert an das Dichterwort: »Denn Mensch sein heißt ein Kämpfer sein«, aber er führt uns keineswegs vor erschütternde Szenen. Es kämpft hier eine Art junger Siegfried, den Hindernisse weniger schrecken, als erfreuen. Draeseke schildert eine Jünglingsgestalt, der Mut und Energie aus jeder Miene sprechen, der das Leben noch lacht, die noch an Ideale glaubt und zu schwärmen liebt. Jenes Motiv, das die freundlichen Träume des Andante störte, wird von dieser arglosen Natur mit Freundesaugen angesehen, und wie ein Führer,
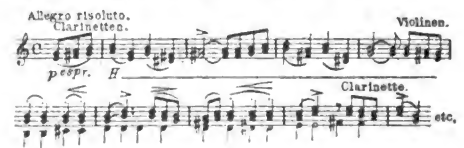
der nach des Lebens Höhen zeigt, begrüßt und verwendet. Draeseke stellt es an die Spitze des tatenfrohen Hauptthemas:



in dem es gemeinsam mit dem Rhythmus ♩. ♪ ♩ die Elemente der Entschiedenheit und Festigkeit vertritt gegenüber den Regungen des jugendlichen Ungestüms und Schwunges, die in den Achtelgängen ausgedrückt sind. Eine Fortsetzung findet dieses Hauptthema in einem marschartigen Abschnitt, der nach einigen sinnenden und sammelnden Takten mit folgendem Anfang einsetzt:

Er endet, nachdem er den Umfang einer normalen Periode erreicht hat, mit dem Rhythmus ♩. ♪ ♩ lenkt also wieder auf das Hauptthema ein, dessen freudige und lebenskräftige Geister sich mit erneutem Eifer auf den Plan drängen. Es ist ein hitziger Eifer. Die Stimmen wiederholen auf kecker Dissonanz — *e-fis* — ihre Töne in der heftigen Form, die die Alten Reperkussion nannten, und starkes Kraftgefühl strömt von allen Seiten aus dieser Musik. Sie hat eben das entlegene H dur erstürmt, als sie plötzlich abbricht. Die jugendliche Überschwänglichkeit neigt zu entschiedenen Gegensätzen. So schlägt die Stimmung hier aus einem heroischen Rausch ohne weiteres um in eine Idylle. An die Stelle der Tatenlust treten die Gedanken an die intimen, zarten Lebensfreuden, an die friedlichen Bilder von Liebesglück und vom Behagen am heimischen Herd, im Kreise der Familie. Das sind die Ideen, aus denen das zweite Thema des Satzes entsprungen ist. Draeseke stellt allerdings nicht ein einfaches zweites Thema hin, sondern er gibt, die moderne Art fast über-
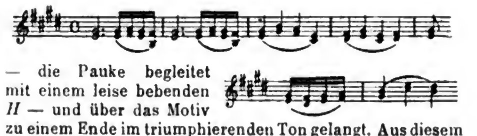
bietend, eine ganze Kette freundlicher Gedanken, deren Mehrzahl allerdings der Marschrythmus noch etwas fest in den Gliedern steckt. Den Anfang macht ein von Melancholie leise gestreifter Wechselgesang zwischen Klarinetten und Streichinstrumenten, dem folgende Periode



zu Grunde liegt. Aufmunternd unterbricht ihn das Tutti mit kräftigem Zwischenruf *ff* und nun tritt ein ganz ungetrübtes Zukunftsbild vor die Phantasie:



etc. das mit heimlicher Freude beginnt und mit unverhohlenem Jubel schließt. Gerade dieses Stück aus dem Kreise des zweiten Themas hat der Komponist für den Durchführungsteil des Satzes besonders bevorzugt. Die Kette schließt mit einem dritten Gedanken, der innig in den Hörnern einsetzt:



— die Pauke begleitet mit einem leise bebenden *H* — und über das Motiv zu einem Ende im triumphierenden Ton gelangt. Aus diesem

Ende sind die Schlußtakte der Melodie: 
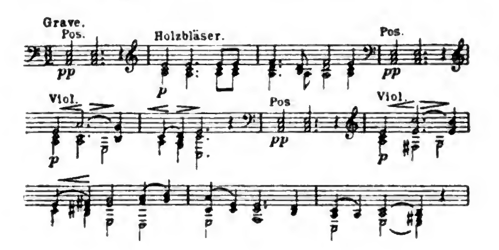
für den weiteren Verlauf des Satzes wichtig.

Draeseke läßt aber diesen ersten Teil, die sogenannte Themagruppe, nicht stolz und glänzend, sondern leise ausklingen. Das ist nicht bloß poetisch und schön, sondern in diesem Falle vor allem logisch. Denn es handelte sich um Zukunftsbilder, die wie im Traum und wie in weiter Ferne gesehen waren. Die Hörner sind eben bei dem letzten Seufzer, da treten die Celli mit dem Motiv der Unruhe dazwischen, das seiner Zeit aus dem Andante ins Allegro hinüberdrängte. Jetzt leitet es die Durchführung des Satzes ein. Sie verläuft als Auseinandersetzung zwischen den friedlosen und den friedfertigen Elementen der Themen. Jene sind vorwiegend durch das eben erwähnte Motiv der Unruhe aus dem Hauptthema vertreten, diese durch das erste und das dritte Glied aus der Gruppe des zweiten Themas. Eine besonders hervortretende Stelle in der Durchführung bildet das più largo, bei dem die schöne Melodie aus dem Andante, die Melodie des Ideals, und auch hier wieder im visionären Ton erscheint. Nach dieser Stelle geht die Durchführung über einige Mut und Kraft aussprechende Perioden, die aus dem zweiten Glied des zweiten Themas — das ursprünglich in E dur einsetzte — gebildet sind, bald zu Ende und in die Reprise über. In dieser Wiederholung der Themengruppe übergeht Draeseke das eigentliche Hauptthema und bringt an erster Stelle dessen marschartige Fortsetzung. Sie tritt *fff* auf und wird noch dadurch zu höherer Bedeutung gehoben, daß Draeseke die Schlüsse ihrer zweitaktigen Abschnitte durch Fermaten verlängert. Es gibt Fälle, wo die Pausen vernehmlicher sprechen als die Töne, und diese Draesekeschen Fermaten gehören in erster Linie zu diesen Fällen. Sie lassen den Zuhörer gewissermaßen einen Blick auf die Fülle von Kraft und Ernst werfen, die in der Seele der Jünglingsgestalt aufgespeichert ist, die sich der Komponist als Helden dieses

Sinfoniesatzes gedacht hat. Sicher spricht aber auch eine gewisse Bangigkeit aus diesen Fermaten, eine Ahnung tragischen Geschicks. Wie das erste Thema abgekürzt, so wird die Gruppe des zweiten Themas in der Reprise zusammengedrängt. Dafür hat ihr Draeseke eine breite Coda zugefügt, in der neue Weisen des Stolzes, des freudigen Mutes, der aufschäumenden Kraft neben die aus dem Unruhemotiv des Hauptthemas gebildeten Sätze treten. Bemerkenswert ist darin eine Stelle, in der der modulationslustige Komponist sich auf einen vermessnen Augenblick nach Gesdur wendet.

Im zweiten Satz der Sinfonie (Grave, $^3/_2$, A moll) entspricht der bedeutenden Stimmung auch eine bedeutende und ziemlich in allen Teilen anf gleicher Höhe bleibende Erfindung. Er gibt dem Schmerz über einen unersetzlichen Verlust gewaltigen Ausdruck und klagt über das erste Eingreifen tragischer Umstände in einen hoffnungsvollen Lebenslauf in männlichen Tönen, die im Gefühlsgehalt und in ergreifender Wirkung den Segen Händels, Beethovens und Wagners zusammenfassen.

Die Komposition ist als Trauermarsch gedacht. Ihr Hauptthema, das die Form der alten Sarabande hat, setzt — von zwei zu zwei Takten durch das erste Motiv in den Posaunen unterbrochen — gedämpften Tones folgendermaßen ein:



Wenn man den fünften Takt dieses Trauergesangs schärfer ansieht, erhält man auch Auskunft darüber: wer ins Grab gesenkt worden ist. Denn da stehen wir vor der schönen Melodie, die im Andante des ersten Satzes das Ideal des jungen Helden, die die Gestalt bezeichnete, die als Lohn des Strebens nnd Ringens vor seiner Seele schwebte. Bald bricht der Schmerz über den Verlust scharf und leidenschaftlich in Wagnerschen Zungen hervor:



die Posaunen decken Grabesklang darüber. Gewaltig wirkt darauf der Einsatz des Marschthemas, in einer Wendung, die an Händels »Saul« und »Samson« erinnert. Es kommt in Cdur und im mächtigen *fff* des gesammten Streichorchesters, von Posaunen, Tuba und Trompete unterstützt, von einem Aufschrei der Holzbläser beantwortet. Zarte Zwischenspiele, aus dem erwähnten Idealmotiv gebildet, suchen nach Trost; ein kurzer Mittelsatz, der die Stelle des sonst üblichen Trios einnimmt, bringt ihn auf Grund folgenden Themas:
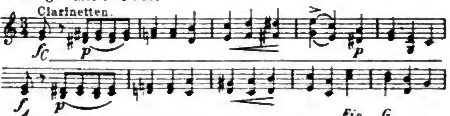


das von der Klarinette aus wörtlich und variiert durch eine Reihe Instrumente wandert. Es ist teuren Erinnerungen gewidmet und befreit von dem harten Druck einer um Fassung kämpfenden Stimmung. Doch geht es bald in einen erregteren Ton über und führt so zur Wiederholung des Hauptsatzes. Die Erinnerung an verlorenes Glück pflegt den Schmerz über den Verlust zu steigern. Diesem Naturgesetz Rechnung tragend, wiederholt Draeseke nicht einfach, sondern führt mit dem Marschthema die Motive der heftigen leidenschaftlichen Aufregung zusammen. Die Stelle packt mit physischer Gewalt. Die Stimmung wird auf Augenblicke wieder
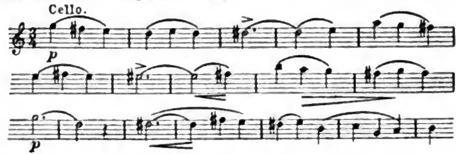
ruhiger, schildert aber dann in neuen Formen den Aufruhr schmerzlicher Gefühle.

Um den dritten Satz, das Scherzo (Allegro, 3/4, Cdur) mit der Auffassung in Einklang zu bringen, daß die Sinfonia tragica einen Lebenslauf vorführen will, muß man sich eine Überschrift: »Nach Jahren«, denken. Der furchtbare Schlag, von dessen unmittelbaren Folgen das Grave berichtete, ist überwunden, aber er hat Spuren gelassen. Von einer Persönlichkeit, die über eine Kraftfülle verfügt, wie sie der erste Satz enthält, erwarten wir einen freieren Humor, als ihn dieses Scherzo bietet. Seine Fröhlichkeit ist etwas belegt, behilft sich mit den kleinen Künsten der Kaprice, hat Schatten und vollständig trübe Stellen. In dem Trio kommt die Wehmut ganz offen zur Herrschaft. Die Form des Ganzen ist sehr einfach: ein Hauptsatz in zwei Teilen, Mittelsatz (Trio) und Wiederholung des Hauptsatzes.

Das erste Thema des Hauptsatzes
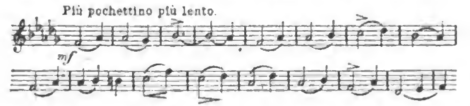


erinnert in der melodischen Richtung etwas an den Menuett von Beethovens erster Sinfonie, unterscheidet sich aber von ihm durch ein stilleres Temperament. Seine Fortsetzung erfolgt in sinnverwandten, metrisch launischen Bildungen. Das zweite Thema, das ihm nach einer kurzen Stimmungskrisis folgt:



gehört zu den besten Erfindungen in der Sinfonie. In seiner Mischnatur, halb fröhlich, halb klagend, ist es ein echt romantischer Gedanke und bringt den Widerstreit der Gefühle, der schon im Hauptthema leise zu vernehmen ist, zu gesteigertem Ausdruck. Die Violinen wiederholen das Thema, schließen aber nicht, sondern brechen ab. Die Pauke setzt mit einem leisen Wirbel auf *g* ein; nur ein *cis* in den Kontrabässen klingt dazu. Erst allmählich gesellen sich die übrigen Instrumente hinzu, füllen den verminderten Akkord und versuchen zaghaft wieder die Melodie aufzunehmen. Die Stelle macht sich sehr bemerklich. Was sie bedeutet, ist dem veranlagten Hörer nicht zweifelhaft: eine Erinnerung an das Ereignis, das das Glück dieses Lebens gebrochen hat. Die Musik kommt wieder in Fluß und rafft sich energisch auf; es bleibt ihr aber ein schwerer, harter Ton.

Wir haben in diesem ersten Teil des Hauptsatzes seine Themengruppe. Der zweite Teil bringt eine Durchführung über die Motive des Hauptthemas und in ihr den Versuch, zu reiner, großer Freude durchzudringen. Den Fehlschlag bezeichnen Paukensoli. Dann setzt die Wiederholung des ersten Teils ein und verläuft bis auf einige unwesentliche Änderungen und Erweiterungen in gewohnter Weise.

Das Trio (Des dur) leitet Draeseke mit einigen Des dur-Akkorden ein, die uns den Sarabandenrhythmus des Grave ins Gedächtnis zurückrufen, der auch im weitren noch in andren Formen aus der Begleitung erklingt. Dann stimmen die Klarinetten das Thema an



Gegensätze stellt der Komponist dieser aus Schubertschem Geiste geborenen Melodie nicht zur Seite. Sie entwickelt sich ähnlich breit wie das entsprechende Thema von

Schuberts großer C dur-Sinfonie, wird wiederholt in die Bässe gelegt und erfährt mit einfachen Mitteln Verwandelungen, die ihren ursprünglich wehmütigen Beiklang in reine Freude kehren. Eine der glänzendsten Stellen dieser Art, eine wahrhaft große Wendung treffen wir bei der Rückkehr nach Desdur, wo die Hörner und Posaunen das Thema nehmen. Mit einem stillen Cmoll wird aber aus diesem Rausch glücklicher Erinnerungen schnell in die Resignation, in den Ton gebrochenen Seelenzustands zurückgelenkt und das Trio geschlossen. Den dritten Teil des Scherzo bildet die wörtliche Wiederholung seines Hauptsatzes.
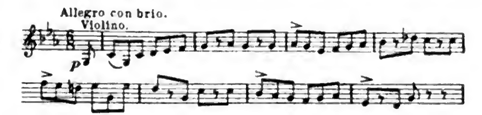
Wir hätten in diesem Trio die Wiederkehr der schönen Melodie aus dem Andante des ersten Satzes natürlich gefunden. Draeseke hat in vornehmer Zurückhaltung davon abgesehen, allzu deutlich zu werden, und sich diese Reminiszenz für den Eingang des **Finale** (Allegro con brio, $^6/_8$, Cmoll) aufgespart. Aus diesem Grunde glauben wir, daß zwischen dem Scherzo und dem Schlußsatz die sonst übliche Pause auf das kürzeste Maß zusammengedrängt werden muß. Das betreffende Thema, das Thema des Ideals, tritt hier ins Finale unter ähnlichen Verhältnissen hinein, wie in die Einleitung der Sinfonie, nämlich als ein Sonnenblick, der dunkles Gewölk durchbricht. Dieses Gewölk ist beim Beginn des Satzes noch im Begriff sich zu sammeln: es zieht in unruhigen Motiven und Gängen herauf und in Dissonanzen, die einen beklommenen und ratlosen Seelenzustand ausdrücken. Unheimlich polternd setzen die Bässe mit der Figur

Allegro con brio.

p
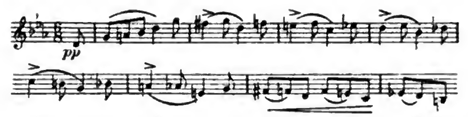
ein, die durchs ganze Finale hindurch die Rolle des Sturmkünders durchführt. Im ganzen ist dieses Finale der Sinfonia tragica eine der fürs Verständnis schwierigsten Instrumentalkompositionen, die es gibt. Die Schwierigkeiten liegen einmal in dem Aufbau, der keinem der gewohnten Modelle, etwa dem der Sonate oder dem des Rondo folgt, sondern seine Überfracht von Themen

ohne Rücksicht auf Übersichtlichkeit so ausladet, wie es die leider verschwiegnen dichterischen Absichten mit sich brachten. Zum andern liegen sie in dem eigentümlichen Stil Draesekes, der dem Hauptgedanken in der Regel wenigstens einen Nebengedanken, meistens aber mehrere, beizufügen pflegt. Was der Komponist mit seinem Schlußsatz will, ergibt sich aus dem Vorhergehenden. Er zeigte uns im ersten Satz eine kräftige Natur, der ein schwieriges Leben zugefallen ist, im Grave den Schlag, der ihre schönsten Hoffnungen vernichtete, im Scherzo das einst kühne und frische Wesen gedämpft. Nun kommt das Ende, — ein schwerer Lebensabend und der Tod mit seiner Ruhe. Diesen letzten Teil seiner dichterischen Aufgabe, seines in dem Titel der Sinfonie angedeuteten Programms, hat Draeseke im wesentlichen als einen Kampf zwischen den lebenswilligen und lebensmüden Seelenkräften dargestellt. Die musikalischen Hauptvertreter dieser beiden Parteien sind das weit gegliederte Thema der Mühsal und Rastlosigkeit, das am Schluß der Vorrede, in dem Augenblick einsetzt, wo die Melodie des Ideals (aus dem Andante des ersten Satzes) verschwindet. Es besteht aus zwei Teilen. Den ersten, der schauerlich vom Baßklang signalisiert wird
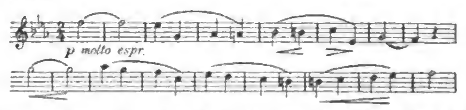


hat der Komponist nachträglich für eine im Gespensterton gehaltne Fortsetzung des Scherzos erklärt*). Die Bässe treten mit unheimlichem Achtelmotiv dazwischen. Dann fahren die Geigen emsig und doch müde fort:

*) Leipziger Tageblatt vom 19. Dezember 1907.



Wieder treibt das Achtelmotiv der Bässe an, dann kommt der oben in *G* gebrachte Abschnitt noch einmal in *C*moll und damit schließt das ganze Thema. Seine Natur ist Hasten und Eilen, Ringen und Sorgen; es entrollt ein Stück Lemurenleben, ein Mühen und Plagen mit bestem Willen, aber Unsegen darüber. Manchmal klingts daraus wie aus Bürgers Leonore oder wie in der Sinfonie fantastique. Der Dämon reitet immer nebenher, wir hören ihn aus den Solostellen der Kontrabässe, wir hören ihn aus der Pauke, die das ganze Thema mit leisem Grollen begleitet. Nebenbei bemerkt — wird sich keine zweite Orchesterkomposition finden lassen, in der der Pauker so viel zu tun hat wie in diesem Finale, über dem von A bis Z ein Gewitter steht.

Das zweite Hauptthema des Schlußsatzes, aus dem die Stimme der Todessehnsucht, der Bitte um Ruhe, der Hoffnung auf Frieden spricht, wartet, bis das erste oben angeführte Thema nach einem Abschnitt, wo die Harmonien unter einer liegenden Stimme sich aufrührerisch bäumen, wiederholt und zu einem lauten, empörten Ende — wiederum liegende Stimme *f*, darunter wilde Dissonanzbildung — geführt worden ist. Dann tritt es in Esdur ein und tröstet in Zungen, die wie bekannt anmuten:



Hiermit ist der Zuhörer von der Hauptsache des Finale unterrichtet. Die weitern Gedanken, die der Komponist

aufstellt, können als Nebenthemen betrachtet werden. Die mit dem Ende des Esdurthemas schließende Abteilung des Finale entspricht der Themengruppe des Sonatensatzes; Durchführung und Reprise kann Draeseke nicht brauchen. Denn er entwickelt kein Stimmungsbild, sondern er gibt eine Erzählung in Tönen. Einzig das erinnert an den Brauch der Durchführung, daß er das erste Hauptthema — es mag der Kürze halber und mit der Bitte, nicht mißzuverstehen, das Lemurenthema genannt werden — auch weiter verwendet und zwar sowohl als Hauptgegenstand des Tongemäldes, als auch als Staffage.

Nachdem das Esdur-Thema verklungen ist, setzt das Hauptthema regsam ein, jetzt in der Form: Spöttisch antworten die Hörner: Aber mit einem energischen Ruck rafft sich der Held der Tondichtung zu alter Energie und Kraft auf, in einer Größe, vor der man sich fürchten kann, und zwingt dem Thema einen heiteren Charakter ab, der musikalisch am deutlichsten auf Grund folgender Umbildung zum Ausdruck kommt:

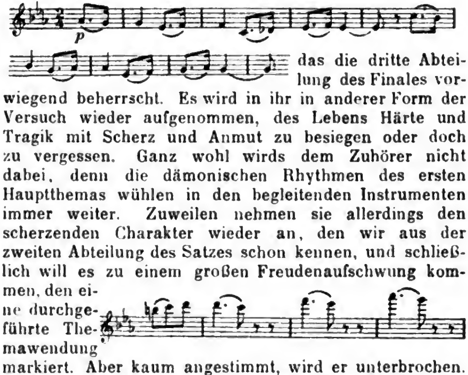


Die Szene bleibt dem Scherz zwar nicht unbestritten; verminderte Septimenakkorde, harte und trübe Klänge drängen sich dazwischen. Aber in der Hauptsache scheint es doch, als wolle sich dieses Leben noch zum guten wenden: Es erfolgt eine Wiederholung der ganzen Gruppe des ersten Hauptthemas, aber jetzt nicht im Lemurenton, sondern im stolzen Klang *f* und *ff*, wie die Äußerung eines Riesen, der nicht zu vernichten ist. Diese Wiederholung endet mit einem neuen Thema, dem ersten bedeutenderen Nebenthema des Satzes:



das vielleicht mit Absicht an Schumanns Cdur-Sinfonie erinnert. Aus ihm hören wir, daß es mit der Kraft, die sich eben noch geäußert hat, doch nicht so sicher steht, denn es hat einen klagenden Beiton und bringt uns das tragische Geschick, zu dem hier ein edler Mensch verurteilt ist, wieder ins Bewußtsein. Draeseke führt es sehr kunstvoll, in rhythmischen Verschiebungen, Nachahmungen, Verkürzungen und andren Formen, die vielleicht etwas zu gelehrt sind, durch und läßt es mit klagenden Wendungen: enden.

Das letzte, ganz beiläufig gefundne melodische Motiv macht er sofort, seinen Charakter ins Heitre zwingend zum Träger eines zweiten Nebenthemas



das die dritte Abteilung des Finales vorwiegend beherrscht. Es wird in ihr in anderer Form der Versuch wieder aufgenommen, des Lebens Härte und Tragik mit Scherz und Anmut zu besiegen oder doch zu vergessen. Ganz wohl wirds dem Zuhörer nicht dabei, denn die dämonischen Rhythmen des ersten Hauptthemas wühlen in den begleitenden Instrumenten immer weiter. Zuweilen nehmen sie allerdings den scherzenden Charakter wieder an, den wir aus der zweiten Abteilung des Satzes schon kennen, und schließlich will es zu einem großen Freudenaufschwung kommen, den eine durchgeführte Themawendung markiert. Aber kaum angestimmt, wird er unterbrochen. Ähnlich wie wir es im Scherzo erleben, setzt von Bässen und Pauke aus ein verminderter Septimenakkord ein (*fis-a-c-es*), an den sich bald ein furchtbares Reiben der

Stimmen über einen Orgelpunkt (auf *fis*) anschließt. Damit ist das tragische Schicksal entschieden. Weinend und zerbrochen sucht sich wiederholt das (frühere) Es dur-Thema, das Thema der Sehnsucht nach Frieden und Ruhe, durch die Massen zu zwingen. Vergeblich. Es geht entschieden zu Ende. Und da kommt nun die vielleicht ergreifendste Stelle der ganzen Sinfonie: Angesichts des Todes wirft der Held einen Rückblick auf sein unglückliches Leben: alle Themen aus den vorhergegangenen drei Sätzen der Sinfonie ziehen auf, ziehen wiederholt vorüber, am meisten bevorzugt die Themen des Grave, die mit dem Hauptereignis in diesem Schicksal verknüpft waren. Ein langer Orgelpunkt auf *g*, eine grausame Stelle im Klang und im Sinn, bezeichnet wohl die letzte Not. Dann setzt die Einleitung der Sinfonie nochmals ein, wie um zu sagen: die schlimmen Ahnungen haben sich erfüllt. Als dann aber die Melodie des Ideals (Andante) eintritt, bleibt Draeseke in ihrem Ton und gibt mit einigen weichen, sphärisch verklingenden Takten der Sinfonie ein Ende in Verklärung, ähnlich wie das neuerdings auch Brahms und Tschaikowsky getan haben.

H. Götz, Sinfonie F dur.

Größrer Popularität erfreut sich die Sinfonie (F dur) von Hermann Götz, dem Komponisten der »Zähmung der Widerspenstigen«. Sie verdankt diese ihrem zweiten Satze, »Intermezzo«, einem der reizendsten Genrebilder der modernen Musik. Die Nummer wirkt ebenso durch ihren fröhlichen, populären und doch noblen Inhalt, wie durch die originelle Anlage. Das Horn beginnt mit:



Die Holzbläser antworten ebenso naiv mit einem munteren Thema b) welches die Violinen aufnehmen und weiterführen. Nach einer lustigen Kadenz der Flöte setzt der Seitensatz in gedämpfterer Stimmung ein:

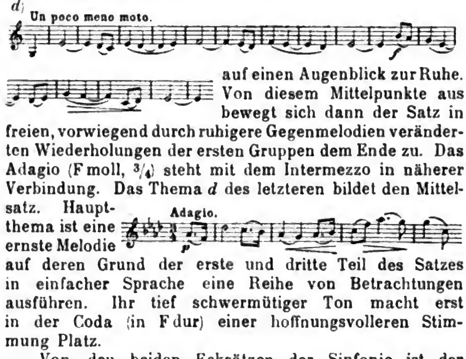
c)



Celli, zweite Violinen und Fagotte legen eine sentimental sinnende Melodie darunter.
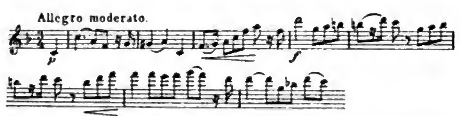
Der Gedanke und seine Durchführung erinnern eine Weile an das Scherzo der Schumannschen C dur-Sinfonie, bis die Trompete mit dem Hornthema des Eingangs den eignen Phantasiekreis des Komponisten wieder feststellt. Das kindlich heitere Treiben gelangt in einer, die Stelle des Trio vertretenden Episode über folgendes Thema:

d)



auf einen Augenblick zur Ruhe. Von diesem Mittelpunkte aus bewegt sich dann der Satz in freien, vorwiegend durch ruhigere Gegenmelodien veränderten Wiederholungen der ersten Gruppen dem Ende zu. Das Adagio (F moll, 3/4) steht mit dem Intermezzo in näherer Verbindung. Das Thema *d* des letzteren bildet den Mittelsatz. Hauptthema ist eine ernste Melodie auf deren Grund der erste und dritte Teil des Satzes in einfacher Sprache eine Reihe von Betrachtungen ausführen. Ihr tief schwermütiger Ton macht erst in der Coda (in F dur) einer hoffnungsvolleren Stimmung Platz.
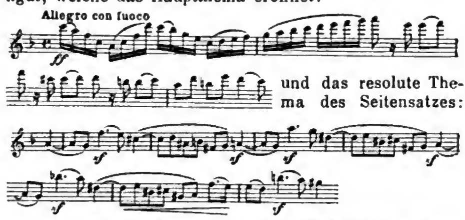
Von den beiden Ecksätzen der Sinfonie ist der erste der hervorragendere. Sein Hauptthema ist durchaus romantisch, in seiner Stimmung zwischen sinnig behaglichem Genießen, jugendlich stürmischem Überschwang und leichten Anwandlungen von Melancholie geteilt:



Das zweite, freundlich schwärmend: weist auf die Meistersinger R. Wagners, der von jetzt ab für die Sinfonie aller Länder ungeheuer wichtig wird, hin. Über der Verbindung der beiden Ideen liegt gleichmäßig der Ton liebenswürdiger Anmut; doch bricht an einigen Stellen auch der Jubel kräftig durch.

Besonders hervorzuheben ist der Schluß der Durchführung, an dem aus zarten Träumen sich die Phantasie überraschend energisch zum Hauptthema zurückwendet.

Der Schlußsatz der Sinfonie erstrebt kräftigen und feurigen Ausdruck. Hierzu dient die rauschende Violinfigur, welche das Hauptthema eröffnet:



und das resolute Thema des Seitensatzes:

Der Gegenpart ist durch eine Melodie vertreten, welche nur durch kunstvolle Schlüsse zu einem stärkeren Gehalt erhoben wird:

Lange erwartet, trat zu der Zeit, wo die Götzsche Arbeit erschien, am Ende des Jahres 1876, endlich auch Johannes Brahms in die Reihe der Sinfoniker ein.

Aus den Kreisen der Romantiker hervorgegangen, vertritt Brahms das bleibende Prinzip der romantischen Richtung: das Prinzip der gemischten Stimmungen und der raschen Bewegung des Empfindungslebens. Aber alle die früheren Vertreter der musikalischen Romantik übertrifft Brahms durch seine, in wunderbar zielbewußter und energischer Entwickelung erworbene Vielseitigkeit und durch die Objektivität, die Strenge und Mannigfaltigkeit des Stils. Brahms ist unter allen Sinfonikern des 19. Jahrhunderts der bedeutendste Beethovianer, soweit es sich um Form und Stil handelt. Kein zweiter hat so wie Brahms Beethoven in der Logik und Ökonomie des Satzbaues, in der durchweg gediegenen Entwickelung des thematischen und motivischen Materials, in dem Verzicht auf das Konventionelle erreicht. Er ist der Großmeister der sinfonischen Arbeit! Seine Werke, naturgemäß die Sinfonien voran, sind deshalb auch nicht durchweg leicht zu genießen. Schwer ist vor allem seine erste Sinfonie.

J. Brahms, Sinfonie Nr. 1 (Cmoll).

Diese erste Sinfonie (Cmoll) war, gerade so wie bei Beethoven, die Frucht langer Arbeit. Sie soll nach Kalbeck*) Vorgängerinnen gehabt haben und im ersten Entwurf bis auf das Jahr 1855 zurückgehen. Sicher ist, daß Frau Schumann und Albert Dietrich 1862 den ersten Satz kennen lernten**), aber die Ausführung des ganzen Werkes läßt noch fast fünfzehn Jahre auf sich warten. Es nähert sich im Charakter und im Gange der Ideen der Beethovenschen Fünften. Auch die Cmoll-Sinfonie von Brahms führt von Kämpfen und schweren Stunden zur Klärung und zur freudevollen Freiheit der Seele.

Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (Un poco sostenuto, Cmoll, $^6/_8$), welche das Bild des folgenden großen Allegro in kurzen Strichen vorauszeichnet. Sie braust leidenschaftlich auf — schöpft Atem und hofft

---

*) Max Kalbeck: Johannes Brahms III, 1910.

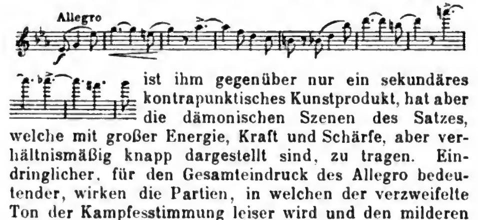
**) Briefe von und an Joseph Joachim, 1912 (II, 22). Albert Dietrich: Joh. Brahms (1898), S. 42.

wie dieses — auch die thematischen Motive des Allegro klingen in ihr schon an. Unter ihnen ist das chromatische Thema, mit welchem die Violine sich unter den dröhnenden Strichen der Kontrabässe in die Höhe quälen:



das entscheidende.

Es steht nicht bloß an der Spitze der Sinfonie, sondern es trägt als eine verbesserte Art »idée fixe« fast ihren gesamten Grundriß. Auch seiner zweiten und dritten Sinfonie hat Brahms solche kurze Generalmotive zu Grunde gelegt, an ihnen eine unvergleichliche Meisterschaft in der Variationskunst erprobt und damit der Sinfonik ein neues Mittel für Einheitlichkeit und Zusammenhang der Form gewonnen. Das hier angeführte chromatische Generalmotiv bietet für den größten Teil der ersten Sinfonie den technischen und geistigen Stützpunkt. Noch in ihren zweiten und dritten Satz ragt es leibhaftig hinein; der erste Satz aber ist vollständig auf ihm fundiert. In der Form: Allegro bildet es hier bald die Oberstimme, bald den Baß, fungiert in seinem kontrapunktischen Gewebe als heimlicher Cantus firmus und wirkt als treuer, leitender Geist in guten wie in bösen Stunden. Es gibt die Alarmsignale und ruft beschwichtigend den Sturm der Leidenschaft zur Ruhe. Das erste Thema des Allegro
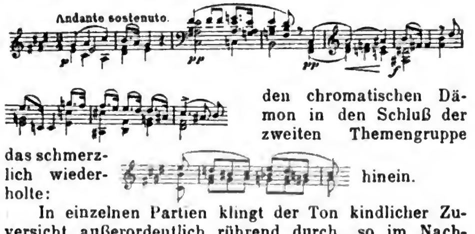


ist ihm gegenüber nur ein sekundäres kontrapunktisches Kunstprodukt, hat aber die dämonischen Szenen des Satzes, welche mit großer Energie, Kraft und Schärfe, aber verhältnismäßig knapp dargestellt sind, zu tragen. Eindringlicher, für den Gesamteindruck des Allegro bedeutender, wirken die Partien, in welchen der verzweifelte Ton der Kampfesstimmung leiser wird und den milderen

Regungen Platz macht. Wunderbar schön ist namentlich der Übergang zum zweiten Thema: der allmähliche Eintritt der ruhigeren Bewegung, das Hervortreten klagender Motive, der sehnsuchtsvolle Ton, in welchem das erwähnte chromatische Thema an die Spitze der bittenden Stimmen tritt. Dieser Partie ist der Stempel der Naturwahrheit aufgedrückt. Das zweite Thema, dessen erste Periode zur Orientierung über das Ganze dienen mag stammt seelisch und technisch ebenfalls von dem chromatischen Hauptmotiv der Sinfonie; unwillkürlich erinnert es aber auch an R. Schumanns Manfred-Ouvertüre und ist eine Hauptstütze für die Ansicht Kalbecks, daß Brahms sich mit seiner Cmoll-Sinfonie aus einer peinlichen Manfredischen Situation befreit habe. Ein reizender Dialog, von Horn und Klarinette fast nur in den einfachsten Naturlauten geführt, fügt sich dem zweiten Thema an; leider ist er nur von kurzer Dauer. Mit einem unwirschen Rhythmus: aus welchem sich das für die Entwickelung des Satzes wichtige Motiv herausbildet, rufen die Bratschen den Chor der Instrumente zur Kampflust und in die leidenschaftliche Aktion zurück. Brahms beschließt sie mit einem Anhang, der, lediglich aus einem Zweiachtelrhythmus entwickelt, einen Zustand fassungsloser, atemloser Aufregung veranschaulicht. In der Durchführung treten die beiden großen Pianostellen besonders hervor: In der plötzlichen Totenstille, welche sie verbreiten, in dem leisen, halb verborgenen Walten ernster Gedanken, haben sie etwas Übersinnliches. Der ersten folgt eine Szene von Kraft und Frömmigkeit. Die alten Motive des Trotzes schließen sich wie zum Choralgesang zusammen: Die zweite lenkt in eine Periode über, welche den aufgeregten Ton der Einleitung verstärkt und gesteigert wieder anschlägt und mit dem erschreckendsten Aus-

druck innerer Empörung in die Reprise überleitet. Es ist diese Periode einer der gewaltigsten Versuche im pathetischen Stil und zugleich ein Meisterstück in der Kunst, Übergänge zu machen. Die Krone bildet der lange Orgelpunkt auf *g* mit der plötzlichen Ausweichung am Schluß. Die Reprise nimmt den gewöhnlichen Verlauf. Als sie aber am Schlusse der ersten Themengruppe die dämonischen Mächte des Satzes auf einen neuen, höheren und unerhörten Punkt geführt hat, bricht die Musik wie in natürlicher Erschöpfung ab. Das chromatische Thema wird zu rührenden Klagemelodien erweitert, und wehmutsvoll elegisch klingt der Satz im Sostenuto aus.

Der zweite Satz, der wie der entsprechende des Beethovenschen C moll-Konzerts nach E dur rückt (Andante sostenuto, E dur, 3/4), steht noch unter dem beklemmenden Einfluß des ersten. Soweit er auch dem vorausgehenden Allegro in der Tonart und in seinen Trost und Frieden suchenden Absichten ausweicht — einige von dessen furchtbaren Elementen erreichen ihn doch. Sie äußern sich in den heftigen Crescendos, in den schroffen Modulationen einzelner Themen; ja der erste Satz schickt in das erste Thema unsers Andante



den chromatischen Dämon in den Schluß der zweiten Themengruppe das schmerzlich wiederholte: hinein.

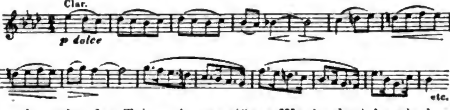
In einzelnen Partien klingt der Ton kindlicher Zuversicht außerordentlich rührend durch, so im Nachsatz des ersten Themas: noch freundlicher belebt in dem Sechzehn-

telspiel, welches Oboe und Klarinette als zweites Thema bringen. Der Schluß des Andante, wo Horn und die Solovioline mit dem zuletzt zitierten tröstlichen Thema konzertieren, wirkt wie eine wahre Musica sacra.

Der dritte Satz der Sinfonie (Un poco Allegretto, As dur, 2/4) liegt von dem Charakter des an dieser Stelle gebräuchlichen Scherzo weit ab. Es ist im strengen Zusammenhang mit dem Geist des ersten Satzes gedacht: seine Heiterkeit infolgedessen eine gedämpfte, wie in einer fröhlichen Stunde, die als die erste auf eine Reihe trauriger Tage folgt. In seinem zweiten Thema namentlich



ist die Betrübnis merkbar, und in die Fortestelle mischt sich ein Akzent des Schmerzes. Der Grundton des Satzes ist kindlich herzlich. So äußert ihn das Hauptthema, das im Anfang mit den langen Noten auf Bedenken hinweist, namentlich in der zweiten Hälfte:



noch mehr das Trio: ein graziöses Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Geigen über das Thema:
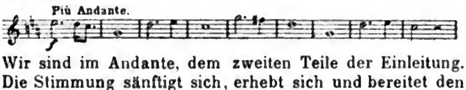


In dem zarten Glöckchenton der Bläser liegt viel Naturklang und dasselbe ursprüngliche Instrumentationstalent, das sich im zweiten Thema des Andante, in dem Dialog der Holzbläser bemerkbar machte und das sich bei Brahms häufig in Bildungen von größter Einfachheit äußert. Der Schluß des Satzes, still und halb unerwartet,

steht mit dem dezenten Charakter der Komposition im vollen Einklang. Bedeutungsvoll, Vorbote neuer Stürme, blickt aber in ihn das chromatische Leitmotiv der Sinfonie hinein.

Das Finale (Adagio, C moll — Andante — Allegro, C dur, ₵), die aus echter Inspiration geborne Krone der Sinfonie und ein Gipfelpunkt moderner Tonkunst überhaupt, beginnt mit einem Rückfall in die leidenschaftlich trübe Stimmung des ersten Satzes der Sinfonie. Schwermütig und im Innersten an das fatale Chroma gekettet, setzt das einleitende Adagio ein:



Die Violinen suchen energisch und desperat in einem durch das pizzicato und stringendo sehr scharf charakterisierten Satz, welcher auch an den kritischen Punkten des Allegro wiederkehrt, von dem melancholischen Wege abzulenken. Vergeblich! Die Phantasie irrt aufgeregt im dunklen Kreise; über das an die Einleitung des ersten Satzes anknüpfende Motiv gerät das Orchester in eine helle Empörung, die sich zum Teil rezitativisch und in neuen Zungen äußert. Die Pauke wirbelt fürchterlich. Da erscheint wie ein friedlicher Himmelsbote das Horn mit folgender, ebenso von Schuberts Geist, wie von der Erinnerung ans Alphorn berührter Melodie:
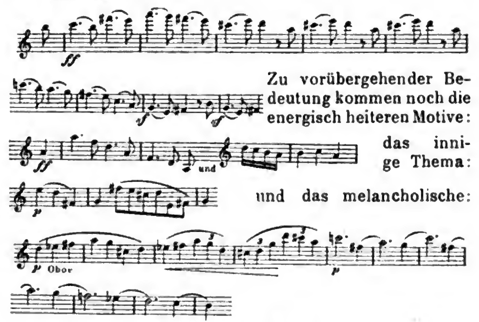


Wir sind im Andante, dem zweiten Teile der Einleitung. Die Stimmung sänftigt sich, erhebt sich und bereitet den kräftig freudigen Hymnus vor, mit welchem der Hauptsatz des Finale, das Allegro, einsetzt:

Allegro non troppo.

Die lange, volkstümliche und absichtlich an Beethovens

Freudenhymne der Neunten erinnernde Melodie, welche sich aus dieser ersten Periode gestaltet, bildet den Hauptträger der Darstellung im Satze. Unter den anderen Gedanken, welche ihr zur Seite treten, ist der wichtigste der schwankende:



Zu vorübergehender Bedeutung kommen noch die energisch heiteren Motive: das innige Thema: und das melancholische:

Der Satz baut aus diesem Material ein großartiges, dramatisch schwungvolles Bild einer Siegesstimmung, welche über alle Hindernisse hinwegschreitend bis zum dithyrambischen Jubel anwächst. In seinen heitern und seinen ernsten Momenten wirkt dieses Finale gleicher Weise anschaulich, lebendig und so mächtig, wie es seit Beethoven, vielleicht mit Ausnahme Schuberts, keinem Sinfoniker gelungen ist. Die gewaltigsten und ergreifendsten Stellen des Allegro sind wohl die, wo die Pizzicato-Partie und die Hornmelodie des Andante wiederkehrt.

J. Brahms, Sinfonie Nr. 2 (D dur).

Mit seiner zweiten Sinfonie (D dur, veröffentlicht Ende 1877) ließ Brahms dem pathetischen Bild des Lebenskampfes, das die erste entrollt, den Kontrast edlen Lebensgenusses folgen. Er spricht hier so vornehmlich als warmherziger und feiner Naturfreund, daß man diese zweite Sinfonie als seine Pastoralsinfonie bezeichnen

kann. Ihren Schauplatz legen die biographischen Quellen teils an den Wörther See, teils nach Baden-Baden. Doch sind ihre Pastoralmotive und ihre anakreontische Ideen mit geisterhaften Klängen außerordentlich romantisch zusammengedrängt. In der musikalischen Faktur steht sie im ersten Satz etwas hinter der ersten Sinfonie zurück, ist bequemer entworfen und läßt mehrmals die Punkte erkennen, wo durch Zusätze und Einschiebungen nachgeholfen worden ist. Andrerseits ist sie wieder reich an formellen Glanzpunkten, und ihr Grundton einer vornehmen, zuweilen träumerisch und östreichisch gefärbten Heiterkeit schlägt jede Kritik nieder. Ähnlich werden die schweren und schwermütigen Teile ihres Adagio durch die seelische Anmut und den friedvollen Sinn, der sie beherrscht, erleichtert.

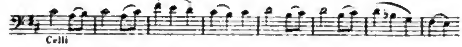
Der erste Satz dieser Sinfonie (Allegro non troppo, D dur, 3/4) gleicht einer freundlichen Landschaft, in welche die untergehende Sonne erhabene und ernste Lichter hineinwirft. An selbständigen musikalischen Ideen übersteigt er den Bedarf des Schemas bei weitem, und einzelne dieser zahlreichen Seitengedanken fesseln die Erinnerung mit voller Stärke an sich. Das Hauptthema des Satzes besteht aus einem liebenswürdig traulichen, gemütvollen Dialog zwischen Horn und Holzbläsern:



der die Kenner des Meisters an die Serenaden seiner Jugendzeit erinnert. Wenn der holde Gesang zuerst einsetzt, schenkt ihm der Zuhörer kaum vor dem zweiten Takte Aufmerksamkeit, die drei einleitenden Noten des Kontrabasses erscheinen ihm bedeutungslos. Sie sind aber nicht bloß für den ersten Satz wichtig, sondern sie spielen in der zweiten Sinfonie eine ähnliche Rolle wie in der ersten das chromatische Motiv: *c cis d*, sie sind das in meisterhafter Variation durch alle Sätze geführte Generalmotiv der zweiten Sinfonie. Zunächst entwickeln

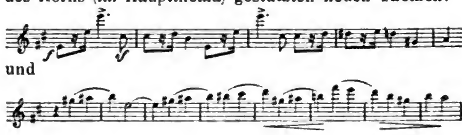
aus ihnen die Violinen nach langem Schweigen das Nachspiel, das die Bläserszene endet. Diese ist als die Einleitung, als der Prolog des Satzes gedacht und hat deshalb einen scharf markierten Schluß erhalten. Am bedeutendsten treten aus ihm die tiefen, dumpfen Einsätze der Posaunen hervor, hier wie in der weitren Folge vom Dreinotenmotiv gekreuzt und umschmeichelt. Im verlängerten Rhythmus, in drei halben: *a gis a* (Oboen), bildet es das letzte Wort des Vorspiels mit einer Wirkung, als sei gebetet worden.

Der Satz fängt nun gewissermaßen vom frischen an: die Violinen treten mit *p* Viol. an die Spitze, bald bringen die Oboen ein neckisches Zwischensätzchen: Ob. Auch diese beiden Themen sind von dem Motto der Kontrabässe abgeleitet. Eine Achtelfigur *fis a a* (dem zweiten Takt des Hauptthemas entnommen) will eben den scherzenden Ton steigern, da weist der Komponist die Tändelei energisch ruhig ab und schreitet mit dem Mendelssohnisch anklingenden zweiten Thema



zur innren Sammlung.

Bald aber gährt es wieder in der Brust des Tondichters, es kommt zu der für Brahms kennzeichnenden Mischung von gradem und ungradem Rhythmus, aus dem Frieden und den Schlummergedanken wendet er sich zu streitbarer Kraft und drohender Energie mit den auf den Oktavsprung des Horns (im Hauptthema) gestützten neuen Themen:



und

Brahms holt sich aber aus dem scheinbar nur idyllischen Hauptthema noch weitre Stützen für die kräftigen Gänge, in die er jetzt eingelenkt hat. Das Terzenmotiv des Horns kommt in langen und wuchtigen Viertelketten der Bässe, die Violinen umflattern es mit kleinen Sechzehntelgängen. Dann wird aus dem Schluß der Hornmelodie der Gang *fis e d* selbständig in Sequenzen verarbeitet, die außerordentlich rüstig klingen und diesen Eindruck durch Nachahmungen zwischen Bässen und Violinen verdoppeln. Die Stelle ist unter den Bildern gesunder Kraft, an denen die Sinfonie reich ist, eins der mächtigsten. Doch schließt Brahms die Themengruppe nicht mit ihr, sondern kehrt überraschend zum zweiten Thema zurück. Mit neuen Ornamenten, Flötentrillern über *a gis a* deutet es gleich vom Einsatz ab auf das Hauptthema hin und leitet bald zu ihm zurück.

Die Durchführung beginnt sehr freundlich mit dem Hauptthema in F dur, also in die Färbung der Ferne gewendet. Vom zweiten Einsatz ab treten erregte Bildungen über den dritten Takt der Hornmelodie in den Vordergrund, der Charakter der thematischen Ableitungen wird zusehends streitbarer, Streicher und Bläser stellen sich gegeneinander, in den Posaunen kommt das Dreinotenmotiv in unheimlichen Engführungen, in den Harmonien wühlt es, im Rhythmus wechselt Ruhe und Bestürzung fieberhaft, dicht aneinander stellen die Geigen in den hohen Saiten eine Achtel- und eine Viertelform des Dreinotenmotivs. Da kommt endlich die Stimmungskrisis mit einem leidenschaftlichen Aufschrei sämtlicher Bläser auf dem immer, bald langsam, bald schnell wiederholten *h d* (dem Einsatzmotiv der Hornmelodie) zur Lösung. Ihr folgen Augenblicke der Resignation, das muntre Thema, das am Schlusse der Einleitung die Violinen einsetzten, kommt mehrmals in Moll, dann entfacht sich über einem Orgelpunkt (auf A) der Sturm der Gefühle vom neuen, die empörten Leidenschaften nehmen wilde Formen an. Da zwingt Brahms mit gewaltiger Willensmacht und mit einem einzigen kurzen Griff die ent-

fesselten Elemente ins natürliche Gehege mit energischen, immer wiederholten Intonationen des Terzenmotivs zurück, aber jetzt nicht in Mollform, sondern mit *f a*. Mit der Durtonart ist auch fester Boden gewonnen, und bald beginnt der dritte Teil des Satzes, die Reprise. Er ist der schönste des ganzen Satzes geworden, durch die Coda, die ihm Bahms anfügte. Das Hornsolo, das sie träumerisch zögernd und suchend beginnt und dann mit rezitativischer Freiheit und Macht in Tönen tiefster Klage, edelster Resignation endet, ist eine Erfindung von unmittelbarer Eingebung. Die Violinen bleiben noch eine Weile mit wärmstem Ausdruck in diesem Kreise, dann aber repetieren sie mit den Holzbläsern, immer in Anlehnung an das Motto der Kontrabässe, die einen den andren einhelfend, pizzicato die Streicher, staccato die Bläser, nochmals in Kürze alles das Freundlichste und Anmutigste, was ihnen auf der vorhergegangnen langen Wanderung begegnet ist. Dieser Schluß, der den Eindruck des Satzes krönt, gehört zu den schönsten Tonbildern, mit denen Brahms die Musik bereichert hat.

Der zweite Satz der Sinfonie (Adagio non troppo, H dur, C) stellt mit seinem Anfang



etc. den im ersten ungelöst gebliebenen Rest pessimistischer Elemente gesteigert und verschärft in den Vordergrund. Die Melodie ist in ihrem weiten freien Wurf außerordentlich schön, in dem Suchen nach einem Ausweg aus dem Trübsinn, in dem Kampf gegen Verwirrung und Fassungslosigkeit außerordentlich charakteristisch. Ihren schwermütigen Blicken begegnet endlich ein freundliches Bild, welches die Phantasie in die Jugendzeit, in die glücklichen Tage von Spiel und anmutigem Tanz zurückführen will:



Ein dritter Teil, geführt von dem Thema:



das uns den freundlichen Einsatz der Holzbläser im ersten Satz in düstrer, diabolischer Umbildung zeigt, steigert die trübe Stimmung bis zu einem leidenschaftlichen Grade, und es kommt zu höchst erregten Ausbrüchen des Pessimismus, bis hereinklingende Grabestöne (Posaunen) zur Besonnenheit, zur Resignation und zum ersten Thema zurückrufen, das nun, nach den wilden und schrecklichen Momenten der Durchführung, trotz seines Ernstes und seiner Schwermut wie ein Balsam wirkt. In die Reprise spielen kosende Triolen hinein, aber gleichwohl spricht immer in kurzen Wendungen und mühsam unterdrückt ein tiefer Schmerz mit. Das zweite Thema mit seinem lieblichen $^{12}/_{8}$ Takt kehrt nicht wieder.

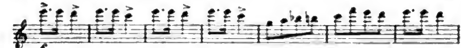
Der dritte Satz der Sinfonie, der als Allegretto grazioso bezeichnet ist, aber sich aus verschiednen gegensätzlichen Tempis zusammensetzt, ist schnell der beliebteste, ist ihr da capo-Satz geworden. Er gehört genau wie der Menuett in der Ddur-Serenade von Brahms, wie der Walzer in Volkmanns Fdur-Serenade zu den besten Nachbildungen alten Stils und trifft, namentlich im Hauptsatz mit der spärlichen Bläserbesetzung, um die das Cello drollig gravitätisch und gleichmäßig herumpendelt, den naiven herzigen Ton der alten Suitenmusik schlagend, ohne die Zeit seiner Entstehung ganz zu verleugnen. Das Hauptthema des Satzes



das mit einer Umkehrung des bekannten Dreinotenmotivs beginnt, endet mit romantischen Ausweichungen, die an Franz Schubert erinnern.

Die schlicht anmutige Melodie ist mit einer gleichen Einfachheit harmonisiert und instrumentiert. Der Seiten-

satz, im wesentlichen lediglich eine rhythmische Umbildung jenes Hauptthemas: wird noch durch ein sehr wuchtiges Nebenthema verstärkt:

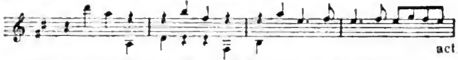


In ihm, wie in dem die Stelle des Trio vertretenden $^3/_8$ Takte

ist der Humor in die Formen der ungarischen Musik gekleidet.

Das Finale der Sinfonie (Allegro con spirito, D dur, ₵) erinnert an die schillernden Farben der Cherubinischen Romantik, sein Geist ist der lustige, lebensprühende der Haydnschen Sinfonie. Im Stil dieses Meisters setzt auch das phantastische flotte Hauptthema — an der Spitze das Dreinotenmotiv —

im spannenden piano ein, dem nach einem frappanten Übergang das rauschende Forte folgt. Das erste Seitenthema ist folgendes:



Die behagliche Wirkung des zweiten Themas:

erhält in einer Reihe von Seitengedanken, patriarchalisch kräftig die einen, in losen Achtelfiguren tändelnd die anderen, nachdrück-

liche Unterstützung. Die traulich schwärmerische Episode der Durchführung, welche sich über das Thema:

Flöte

Viol.

entwickelt, soll dem »Waldweben und den Waldesschatten in den Taunusgründen« gelten *). Also eine weitere konkurrierende Landschaft!

Auch dieses Thema fängt wieder mit dem Generalmotiv der Sinfonie an.

Der Reprise folgt eine Coda, die mit dem zweiten Thema in Moll tief unten in den Posaunen einsetzt. Es dunkelt nochmals stark. Schnell wendet aber der Komponist die Motive ins Helle und schließt stürmisch freudig. An Tiefe der Wirkung bleibt jedoch dieser Schluß hinter der Coda des ersten Satzes zurück.

J. Brahms, Sinfonie Nr. 3 (F dur).

Die dritte Sinfonie von Brahms (F dur), welche bei ihrer ersten Wiener Aufführung (2. Dezember 1883) von Hans Richter nicht übel als die heroische Sinfonie des Meisters begrüßt wurde, zeichnet das Bild einer Kraftnatur, die trübe Gedanken und sinnliche Lockungen gleich entschieden abwehrt. In der Darstellung dieses Vorwurfs verfährt sie aber insofern ungewöhnlich, als die Stelle der Konflikte am Ende der Komposition liegt.

Im Stil unterscheidet sie sich von ihren Vorgängerinnen durch Schärfe und äußerste Klarheit der Gliederung und dadurch, daß sie sich von der Beethovenschen Methode der Satzdisposition entfernt, indem sie den Schwerpunkt der Komposition aus der Durchführungspartie in die Themengruppe, aus der Ausarbeitung und kunstvollen Weiterführung in das Gebiet der ersten Erfindung zurücklegt.

Den ersten Satz leitet ein kurzes Präludium von zwei Takten ein, dessen knappes melodisches Motiv
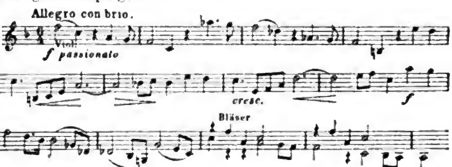
Allegro con brio.

für diese dritte Sinfonie innerlich und äußerlich ähnlich wichtig ist, wie es für die C moll-Sinfonie das chromatische

*) Minna Spies: Hermine Spies, 1905 (S. 94).

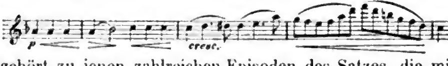
Motto: *c-cis-d*, für die zweite Sinfonie das Motiv *d cis d* war. Es durchzieht als das eigentliche Heldenmotiv in teilweise äußerst kühnen und bedeutenden Verwandlungen sämtliche Sätze der Sinfonie, hier warnend und trotzend, dort weckend und anfeuernd. Nicht umsonst steht es so herausfordernd, so dämonisch an der Spitze des ersten Satzes, es beherrscht ihn, und unter seinen 224 Takten finden sich höchstens 60, in denen das Motto nicht vorkommt. Allerdings erscheint es in den mannigfachsten Verwandlungen: als Stimme des Triumphes, des Kampfes, des Spiels und Scherzes, der Ruhe und des Friedens. Wie es den verschiedensten Zwecken des Ausdrucks dient, läßt es sich ebenso viele Umgestaltungen gefallen. Bald ist es Ober-, bald Mittel-, bald Baßstimme, bald thematisch, bald nur ornamental verwendet.

Das Hauptthema des ersten Satzes, das kampfeslustig bald aus Dur, bald aus Moll blitzt und im raschen Wechsel von Ruhe und knapper Bewegung, in seinen großen Schritten und seinem langen Gang eine ungewöhnliche Energie vorspiegelt:



ist im Grunde, genau so wie an der entsprechenden Stelle der ersten Sinfonie, nur ein Kontrapunkt zu dem Grund- und Generalmotiv der Sinfonie.

Das im unmittelbaren Anschluß folgende Seitenthema:



gehört zu jenen zahlreichen Episoden des Satzes, die mit zarten Regungen die kräftigen herkulischen Elemente der

Komposition einzuschlummern suchen. Aber vergeblich: es folgen ihnen immer nur kühnere Äußerungen des starken Muts. Die verführerischste in dieser Gruppe von Dalilahgestalten ist das zweite Thema:



das seinen Gegensatz zum Hauptthema noch durch Kolorit und Tonart sehr interessant, exotisch dämpft: A dur, Klarinettenton, eine fast verwirrende Rhythmik und eine Begleitung wie in orientalischer Volksmusik. Schon im Nachsatz verwandelt sich das Thema, aus *e fis gis* wird *cis his cis*, aus dem sinnlichen Träumen und Schwelgen rafft sich die Stimmung zur Kraft und Entschiedenheit auf, und es kommt nun zu einem kleinen Kampf zwischen den härteren und den weichen Regungen, bei der die ersteren am Schluß der Themengruppe siegen. An ihn und an die kurzen, aus dem Motto entwickelten Tongänge — $\bar{a}$-$\bar{e}$ | $\bar{a}$ u. a. — die wie Schwertstreiche klingen, knüpft die Durchführung an und entwickelt aus ihnen in Kürze mit kecken Modulationen ein Bild überschäumender Jugendkraft. Ganz unversehens tritt da das zweite Thema herein, aber es ist hier ganz anders gemeint als in der Themengruppe: es kommt in Cellis und Bratschen tief unten, es kommt in Moll grollend, grimmig abweisend, hoch erregt, mit Zusätzen, die es verzerren und verhöhnen, es wird mit einem schließlich komischen Eifer abgelehnt und zurückgewiesen. Sein Nachsatz dagegen, das *cis his* | *cis*, findet eine gute Statt und beschwichtigt die Aufregung. Nachdem es sich mit *g fis* | *g* nach Dur gewendet hat, wird es auf einmal ruhig und still, und das Horn kommt mit dem Motto in der Gestalt *g b* | *g*, auf jeder Note einen vollen Takt verweilend, das Motiv zur Melodie erweiternd. Die Stelle wirkt wie ein Mondaufgang nach Sturm und ist für die besondere Kunst, die Brahms im Glätten der Wogen besitzt, eine der bedeutendsten Proben. In dem gleichen Ton geht es nun weiter, auch das Hauptthema kommt

jetzt ganz in Sanftmut gehüllt und im Charakter des Einschlummerns und Träumens. Die Musik will in eine höhere Art von Notturno übergehen. Da kommt aber das Motto wieder: laut, von energischen Akzenten der Streicher gehoben, setzt es in den Bläsern ein wie ein »Halt, zu früh!« Mit dieser Wendung ist die Durchführung zu Ende und die Reprise innerlich begründet. Sie verläuft größtenteils als wörtliche Wiederholung, in der Coda aber wird das Hauptthema auf ein erhöhtes Podium gestellt und spricht seine Kraft jauchzend aus. Dann aber lenkt Brahms abermals und wiederum bezaubernd schön zur Ruhe hinüber. Ganz wie im ersten Satz von Beethovens Achter wird mit einem letzten leisen Zitat des Anfangs des Hauptthemas geschlossen.

Das Andante der Sinfonie (C dur, ₵) ist eine schlichte, fromm gestimmte Dichtung, eine Komposition, welche in ihrem einfachen Ausdruck seelischen Friedens, in ihrer in sich geschlossenen, einheitlichen und leidenschaftslosen Haltung kaum einem Seitenstück in der neueren Sinfonie seit Beethoven begegnet. Der Held ruht hier und träumt von der Kinderzeit und vom besseren Leben über den Sternen. Der größte Teil des Satzes stützt sich auf das Thema:



welches in einer Reihe freier Variationen durchgeführt wird, die an seinem Charakter wenig ändern, aber im Kolorit den herrlichsten Wechsel bieten. Nur auf einen Moment tritt ein klagender Ton ein mit



Diese als Ahnung gedachte Melodie, welche formell die Stelle des zweiten Thema einnimmt, wird aber hier nicht weiter benutzt, sondern sie kommt erst im Finale der

Sinfonie zur Geltung. Nur ihr Nachsatz, der in ein mystisches Spiel mit weichen Dissonanzen ausläuft, kehrt am Ende des Satzes noch einmal zurück. Das dreinotige Heldenmotiv bringen versteckt, aber bedeutungsvoll erst die Bratschen, später die Posaunen.

Vom dritten Satze an (Poco Allegretto, C moll, $^3/_8$) wird der Charakter der Sinfonie trüber. Sein Hauptthema, welches ein wenig zu der Weise Spohrs hinneigt

Poco Allegretto.

Celli
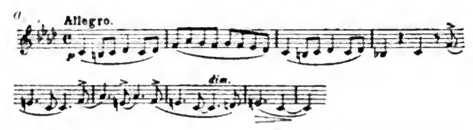
gibt das Bild eines anmutigen Reigens wie aus dem Spiegel einer schönen Vergangenheit, und die Stelle des Hauptsatzes, wo die Musik ihren höchsten Reiz entfaltet — das Motiv

pp

der Celli leitet sie ein —, ist in der Farbe der Erinnerung und des Traumes gehalten. An der Stelle des Trio steht ein Mittelsatz (in *As*), welchen die Bläser mit dem Ton der Bitte und der Resignation füllen
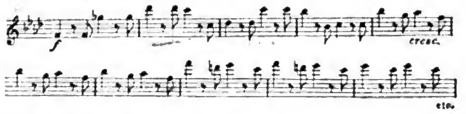
Er schließt mit einer Wendung, die, an eine Stelle im Andante von Beethovens Fünfter erinnernd, Klage und Hoffnung sehr herzbewegend mischt. Überall haust auch in diesem Allegretto das Motto der Sinfonie, mit seiner kleinen Terz beginnt das Hauptthema, in der Form $\overline{es}$ *g* $\overline{es}$ | $\overline{g}$ durchzieht es die Begleitungsstimme.

Daß dieser dritte Satz nicht ein feuriges Scherzo geworden ist, hat, ähnlich wie in der ersten Sinfonie von Brahms, seinen Grund in dem poetischen Generalplan der Sinfonie. Er soll den Übergang zu dem leidenschaftlich und oft finster erregten Finale (Allegro, E moll, ₵) vermitteln. Letzteres bildet den Schwerpunkt des Werkes. Das heroische Element der Sinfonie hat hier die Probe gegen harte und unfreundliche Gegner zu bestehen. Düster phantastisch beginnt der Satz: huschende Figuren, dann ein Anhalten und gänzlicher Stillstand der rhythmischen Bewegung:



Noch beklommener und unheimlicher wird der Ton mit dem Eintritt der Posaunen und dem verschleierten Thema, das aus dem zweiten Satze der Sinfonie stammt: b)

Gleich darauf bricht der gespannte Bogen und die Situation nimmt einen ausgesprochenen Kampfescharakter an. Wild und trotzig fahren die Violinen herein mit dem ebenso wie das Hauptthema aus dem Motto entwickelten



die Celli singen siegesfreudig:
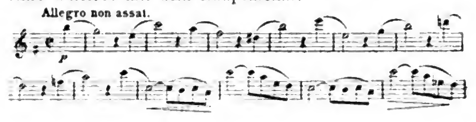


In der Durchführung dieser Konfliktsperiode finden sich mehrere Kulminationspunkte — einer der höchsten ist da, wo das Thema *b* im stärksten Klange den fanatischen Figuren der Violinen entgegengestellt wird. Ein merkwürdig bedeutungsvoller Einspruch des Fagotts beschwichtigt die brandenden Wogen. Die Komposition lenkt in ein sostenuto über, dem die Schönheit des Regenbogenhimmels eigen ist. Die düsteren Themen *a* und *b* strahlen jetzt Ruhe und Frieden aus, und wie eine verklärte Erscheinung zeigt sich an der Ausgangsschwelle der Sinfonie noch einmal das heroische Thema ihres ersten Satzes

J. Brahms, Sinfonie Nr. 4 (E moll).

Die vierte Sinfonie (op. 98), die im Jahre 1885 vollendet, aber erst zwei Jahre später, nach den Aufführungen in Meiningen und Wien veröffentlicht wurde, hebt sich von ihren Schwestern scharf ab durch zwei eigene Züge. Erstens ist sie die schwermütigste, zweitens die an altertümlichen Wendungen reichste. Die Schwermut, die nur in wenigen Werken von Brahms ganz fehlt, ist hier Grundstimmung, das archaistische Element aber, das in den vorhergehenden Sinfonien sich im Ersatz des Scherzos durch Ländler- und Menettformen, sonst nur beiläufig äußert, durchdrängt die vierte Sinfonie bis tief in die Natur ihrer Sprache und Grammatik hinein. Ähnlich wie es Freytag und Scheffel getan haben, weckt hier Brahms Töne und Wendungen vergangener Jahrhunderte wieder auf. Dieser Umstand hat tiefere Bedeutung und ist der Schlüssel zum Verständnis des Werkes. Die Sinfonie gehört dem Kreis subjektiver Tondichtungen, in dem sich mit der Beethovenschen Schule auch die drei ersten Sinfonien von Brahms bewegen, nur halb an, zum andern Teil ist sie Programmmusik in der Art von Mendelssohns A moll-Sinfonie oder wie Gades erste Sinfonie. Letzterer nähert sie sich unmittelbar, sie teilt mit ihr den Balladenton der wichtigsten Themen, sie erzählt zuweilen begeistert und lebendig aufflammend, vorherrschend aber wehmütig und ergriffen von alten Zeiten und von dahingesunkenen Geschlechtern. Sie ist ein großes Herbstbild, ein geschichtlich stilisiertes Lied von der Vergänglichkeit, eine Komposition über das Thema der menschlichen Nichtigkeit, das Brahms zu betrachten so wenig müde wurde wie vordem Sebastian Bach. Den Vortrag teilt Brahms in Bilder und Betrachtungen, aber in episch freier Mischung.

Der erste Satz (Allegro non troppo, ₵, E moll) setzt ohne weiteres mit dem Hauptthema:





ein. Es ist eine sehr lange Melodie, die ungefähr an »O wüßt ich doch den Weg zurück« erinnert, und deren bewölkter Horizont sich zuweilen etwas aufhellt, um dann einen noch trüberen Charakter, oft einen schmerzlichen Akzent anzunehmen. Sie wird sofort wiederholt, aber mit bewegteren Rhythmen und durch Begleitungsfiguren belebt. Die Phantasie erwacht und schaut staunend in der Zeiten Tiefe. Das bedeutendste Gesicht, das sie von da holt, ist das Thema:



Es wird sofort von den Cellis in einer Melodie begrüßt, die zu den innigsten und schönsten der ganzen Sinfonie gehört, und kehrt nach ihr wieder, um fortan die Themengruppe zu beherrschen. Bald kräftig und gebietend, bald kosend und zärtlich, neckisch und heimlich, bald fern, bald nah, bald eilig, bald sich ruhig ausbreitend, — kommt es auch im weitern Verlauf des Satzes häufig wieder und kommt stets willkommen, bringt Freude mit und gibt dem Gang des Satzes einen dramatischen Schwung. Es ist das Ritterthema der Sinfonie, das Thema der alten Zeit, und durchzieht deshalb mit dem Übergang vom ersten zum zweiten Takt als Generalmotiv — in etwas schwierig erkennbaren Umbildungen — auch den zweiten und dritten Satz. Auch hier, wie im Eingangssatz der dritten Sinfonie, ist der Durchführungsteil sehr knapp gehalten und bescheidet sich im wesentlichen damit, die elegischen Elemente der Dichtung etwas stärker auszusprechen. Trotz dieser Kürze ist aber der Eindruck der Durchführung sehr groß. Das macht die Gewalt des Ausdrucks in ihrem Schlußabschnitt, der in Jammerlauten, die dem neunten Takt des Hauptthemas abgewonnen sind, eine Seele zeigt, die aus der Betrübnis keinen Ausweg weiß. Sehr lebenswahr knüpft dann die Reprise an: die vier ersten Noten

des Hauptthemas singen jetzt in breiten Tönen dahin, der Tränenstrom fließt, das Herz spricht sich aus.

Der zweite Satz (Andante moderato, E dur, 6/8) ist eine Art Romanze mit folgendem Hauptthema:

Andante moderato.

pp

Es wird von einem kurzen Hornsatz eingeleitet, der mit *f* und *g*, mit *c* und *d* die phrygische Tonart feststellt und damit keinen Zweifel darüber läßt, daß die Phantasie sich in weite Vergangenheit versetzen soll. Es sind im wesentlichen die Ritterbilder des ersten Satzes, die noch einmal kurz zusammengedrängt und im Ton des Berichts an uns vorüberziehen. In der Mitte des Satzes, da wo die Triolen einsetzen, streift aber die Musik den neutralen Erzählerton ab, zeigt freudigen Anteil, Begeisterung und bricht in herzenswarmes Wehklagen aus.

Der dritte Satz (Presto giocoso, C dur, 2/4) ist von dem anmutigen beschaulichen Ländlerton, den Brahms in den früheren Sinfonien an dieser Stelle eingeführt hat, weit entfernt, er birgt im Tempo der Beethovenschen Scherzi einen dämonischen Charakter. Der Komponist hat in diesem Satze den Widerspruch, um den sich seine vierte Sinfonie bewegt, die Frage: sollen wir um die Vergangenheit trauern oder uns ihrer Schönheit freuen, mit der Absicht aufgenommen, im letztern Sinn zu entscheiden, er will Bilder geben, die von Kraft und Leben schäumen, aber alle Augenblicke überfallen ihn auch hier kurz und erschreckend Näniengedanken, die Heiterkeit dieses Allegro giocoso wird immer wieder von schauerlichen Regungen gestreift. Sie fallen gleich ins Hauptthema:

ff *ff*

mit dem dumpfen, tiefen Schlußakkord, der direkt aus den Klavierballaden des op. 10, einem der bedeutendsten Jugendwerke von Brahms stammt. Sein stürmisches Wesen bringt die Ritterbilder des ersten Satzes wieder in Er-

innerung, und nach einigen Versuchen in Ruhe und Frieden einzulenken, steht mit dem zweiten Thema:

Presto.

ein direkter Sprößling jenes Ritterthemas vor uns; der Mollschluß taucht ihn entschieden in die Farben des Altertums und der Klage. Die Fortsetzung wird gar von den Motiven des Hauptthemas des ersten Satzes begleitet.

Mit den beiden hier gegebenen Notenbeispielen ist das thematische Material des Satzes erschöpft, es wird nun variiert und wiederholt, aber außerordentlich frei und mit immer neuem Ertrag für die Darstellung des Stimmungsgegensatzes. Die Musik jauchzt, sie schreit schmerzlich auf, stöhnt, sinnt liebevoll vor sich hin und versinkt in Brüten und Schweigen. Aber nirgends ist Naturalismus und Willkür da, immer streng gebundne Kunst; kein Takt, der nicht thematisch begründet wäre.

Der Schlußsatz (Allegro energico e passionato, $^3/_4$, E moll) ist eine sogenannte Ciaconna, ein Gewinde von Variationen über einen immer ganz oder ziemlich unverändert bleibenden und knappen Cantus firmus. Brahms ist der Großmeister der Variationskunst, soweit sie geschichtlich überblickt werden kann, sein Glanzstück in dieser Kunst hat er in diesem letzten Sinfoniesatz, den er geschrieben, niedergelegt, und er, der Bescheidne, war selbst auf diesen Satz stolz. Er zeichnet sich als Variationsarbeit durch den Verzicht auf alle Zwischensätze aus: dreißigmal kehrt der Cantus firmus wieder, und immer knüpft sich an den Endton sofort wieder der Anfangston. Darüber hinaus aber hat Brahms seine Variationen in die Form des Sonatensatzes gezwängt, und drittens endlich hat er alle diese Kunstücke der poetischen Grundidee der Sinfonie vollständig untergeordnet. Auch die Hörer, die von Variation und Sonate nichts merken sollten, sind von dem tiefernsten Ton ergriffen, mit dem dieses Finale die Phantasien und Betrachtungen über Menschenlos und Vergänglichkeit abschließt.

Das Thema der Ciaconna:



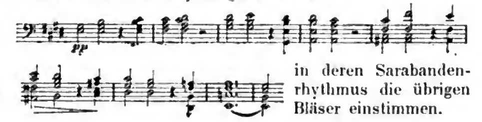
wird zuerst feierlich vom Bläserchor vorgetragen und kehrt sofort als erste Variation im zagenden Ton, fragend und beklommen, von Pausen durchbrochen, unter Paukenwirbel wieder. Dann setzen (2. Variation) die Holzbläser, die Oboen voran, mit folgender ernst sinnenden Weise



ein. Es ist als das Hauptthema des Sonatensatzes zu betrachten, kehrt mehrmals im Satz wieder, wird jedoch nicht in der üblichen Weise des Durchführungsschemas ausgenutzt. Die nächsten Variationen führen aus der feierlichen in eine erregtere Stimmung hinüber, mit der siebenten beginnt eine Gruppe heftiger Affekte, die erst bei der zehnten und elften dem Ton der Ruhe und zugleich der Klage weichen. Die Spitze der düsteren Ideengruppe bildet ein langes Flötensolo, welches, melodisch und rhythmisch naturgetreu, das Bild eines haltlosen Seelenzustandes entwirft. Nach ihm tritt eine überraschende Wendung ein: die Harmonie wechselt plötzlich nach Edur, die Rhythmik wird breit und ruhig, Klarinette und Oboe beginnen trostvoll und fromm zu singen:



die Posaunen sprechen in der folgenden (14.) Variation feierlich erhabene Requiemgedanken aus:



in deren Sarabandenrhythmus die übrigen Bläser einstimmen.

Die Komposition lenkt in das Gebiet, wo Leid und Freude schweigen und das Menschliche sich vor dem beugt, was ewig ist. Brahms hätte hier in einen ähnlichen versöhnenden und schönen Schluß einlenken können, wie er ihn der F dur-Sinfonie gegeben hat, er hat es aber vorgezogen, der pessimistischen Auffassung, die das Werk beherrscht, treu zu bleiben. Nach einem Trugschluß auf leisen Tönen, nach spannender Pause, setzt das Ciaconnenthema wieder ein, wie am Anfang des Satzes, und es beginnt die in der Sonate übliche Reprise. Die Variationen 17—30 bilden sie. Es ist aber wiederum keine wörtliche Wiederholung, sondern eine leidenschaftlich gesteigerte; stellenweise klingt es wie Verzweiflung, wie ein gigantisches Reißen und Rütteln an Ketten. Die 27. Variation ist mit den dröhnenden Hörnern, den Triolen und den Generalpausen, bei denen der Atem der mitgehenden Hörer stockt, der Höhepunkt dämonischer Stimmung. Nach ihr wirds milder, ruhiger, resigniert, ja auch hoffnungsvoll. In der 29. Variation kommt im Kanon zwischen Violinen und Bässen und in merkwürdiger Umbildung auch das Hauptthema des ersten Satzes. Mit einem Più Allegro geht gleich drauf der Satz feierlich zu Ende, der Cantus firmus tritt noch einmal hervor, ihm zur Seite erscheinen ergebungsvolle, aber auch harte und trotzige Kontrapunkte, die wie im »deutschen Requiem« zu fragen scheinen: »Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?«

Eine eigentliche Schule von Brahms, die des Meisters Methode aufnimmt und weiterführt, hat sich bisher nicht gebildet. Wohl aber finden sich Komponisten, die von ihm stofflich berührt sind und in seinen Ideenkreis einlenken. Die Reihe eröffnet H. von Herzogenberg. Durch sein »Deutsches Liederspiel« und durch eine Reihe Lieder als außerordentlich liebenswürdiges, für naive und volkstümliche Musik besonders begabtes Talent bewährt, hat sich dieser Tonsetzer als Sinfoniker mit einer großen C moll-Sinfonie eingeführt. Der erste Satz dieser und der C moll-Sinfonie von Brahms haben in Idee und Ausdruck eine große Ähnlichkeit. Selbständiger sind die balladen-

H. v. Herzogenberg, Sinfonie C moll.

artige Einleitung, welche in der Weise Gades den nordischen Ton anschlägt, und das Scherzo. In ihm, das auch auf jene Einleitung poetisch sinnvoll zurückgreift, sind der Hauptsatz und das Trio in einer ganz neuen Art verbunden: Die beiden Teile wechseln gleich von Anfang ab, Klausel für Klausel im malerischen Kontrast. Das Adagio, in der Anlage dem von Brahms zweiter Sinfonie entsprechend, darf sich eines tief melodischen Zuges rühmen; der wie ein fremdes Bild eingerückte Mittelsatz zeigt den Komponisten von seiner Glanzseite als volkstümlichen Spielmann.

H. v. Herzogenberg, Sinfonie B dur.

Die zweite Sinfonie v. Herzogenbergs (B dur, op. 70) teilt mit der ersten die Vorzüge einer durch und durch edlen Kunstrichtung. Sie übertrifft sie aber an originalem Farbensinn, in der Freiheit und Leichtigkeit der Kontrapunktik und an Selbständigkeit der Erfindung. Die freundliche Natur ihres pastoralen und idyllischen Stimmungskreises, ihre oft köstliche Thematik würden dieser zweiten Sinfonie des Komponisten eine größere Verbreitung sichern, ihr dritter Satz, in der ein artiger, sanfter Humor sich originell durch die Pauke äußert, ist sogar eine Perle des neuen Serenadenstils, eines R. Volkmann würdig. Leider aber fließt auch hier der Strom der Töne zu ungleich im Wert und viel zu breit. Wie die Sinfonien v. Herzogenbergs veranlassen auch die seines Schülers, des Prinzen Heinrich XXIV. aus dem Hause Reuß j. L., zu dem Bedenken, daß hier ein geborner Serenadenmeister einen Teil seiner Kraft auf einem ungünstigen Gebiet verbraucht hat. Zwar vermeidet Prinz Reuß, dessen Kunstbildung sichtlich in Schumann, zu einem kleineren Teil auch in Mendelssohn wurzelt, anders als sein Lehrer, jede Konkurrenz mit Brahms, aber die Abschnitte, wo er überleitet, entwickelt, durchführt, lassen, obwohl sich auch hier von opus zu opus ein stattlicher, zwischen der vierten und sechsten ein geradezu frappanter Fortschritt zeigt, keinen Zweifel darüber, daß mehr die Pflicht als die Neigung gewaltet hat. Jedenfalls sind sie weniger frisch und unmittelbar als die Expositionsteile. In ihnen verkehrt man mit einem außerordentlich erfreu-

Prinz Reuß.

lichen tondichterischen Talent, reich an Humanität und humaner Musik und eigen durch eine vollendete Natürlichkeit. Sie äußert sich in zahlreichen Themen und Melodien von ausgeprägter Jugendlichkeit, aber auch durch bemerkenswerte Selbständigkeit in der Behandlung der Form, deren Einerlei der Komponist oft überraschend frei, besonders durch neue Tempi, belebt. Sicherlich verdienen es die Sinfonien des Prinzen gespielt zu werden, denn dadurch, daß sie nichts Besondres sein und sagen wollen, sind sie originell geworden. Daß man allerdings in dieser Selbstbescheidenheit auch zu weit gehen kann, zeigen die beiden Sinfonien (C dur, op. 26, und E dur, op. 28) von

J. H. Franz.

J. H. Franz. Hinter beiden steht eine wirkliche Begabung, tüchtiges Können und eine Individualität; aber diese Vorteile werden durch die allzugroße Sorglosigkeit aufs Spiel gesetzt, mit der die thematische Erfindung Sprüche feinster und eigener Bildung in die Gesellschaft ganz gewöhnlicher Knittelverse bringt.

In die Schule von Brahms gehört weiter der bereits unter den Vertretern des Programms erwähnte Schweizer

Hans Huber, A dur-Sinfonie.

Hans Huber mit seinen unbetitelten Sinfonien, von denen die in A dur (Nr. 6) jüngst die Presse verlassen hat. Selbständig, frisch und gehaltvoll ist Huber in den Mittelsätzen.

W. Berger, H moll-Sinfonie.

Noch tiefer in Brahms untergetaucht ist Wilhelm Berger, namentlich in seiner zweiten Sinfonie (H moll, op. 80), deren erster Satz von den empörten Geistern ausgeht, die im D moll-Konzert des Meisters hausen. Sie werden mit den schmeichelnden Triolen verscheucht, die den Brahms der Wiener Zeit kennzeichnen. Eigen bleibt Berger die Wärme, mit der er sich seinen Themen hingibt, und die schöne, gediegene Arbeit. Sie gipfelt in den Nachahmungen beim zweiten Thema. Beim zweiten Satz, in dem der Verzweiflung gewehrt und Trost gesucht wird, teilt sich der Einfluß von Brahms mit dem von Mendelssohn und mit eigenen, einfach herzlichen Erfindungen Bergers; stärker und in lobenswerter Weise tritt er wieder im dritten hervor, wo der Komponist das übliche stürmische Scherzo durch ein ruhigeres Intermezzo ersetzt

In ihm zeichnet sich der das Trio vertretende Mittelte durch den herzbewegenden Charakter der Klage aus. Die Streitbarkeit des Finale hat wieder Züge von Brahms.

F. Woyrsch, C moll-Sinfonie.

Auch die C moll-Sinfonie (op. 52) von Felix Woyrsch zeigt Wesens- und Ideenverwandtschaft mit dem Schöpfer des deutschen Requiems. Der trotzige und energische Brahms ist es, an den uns der erste Satz dieser Sinfonie mit kleinen Rhythmen und Motiven des Hauptthemas erinnert. Woyrsch gibt den Anregungen eine eigene Form, er stellt ihnen schon im zweiten Thema auch eine eigene Idee entgegen, die in der Farbe des Traums, der Erinnerung und im Ton des Volksliedes der Erregung Halt gebietet. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Satz. In sein Hauptthema mischen sich leichte Spuren des Adagios aus Brahms erster Sinfonie, ihnen tritt das Gegenthema in volkstümlicher Kleidung entgegen. Im dritten Satz bringt Woyrsch, so wie es auch Berger tut, an Stelle des Scherzo ein ruhiges Intermezzo. Am deutlichsten wird die Individualität und Bedeutung des Komponisten, seine Neigung zu Gegensätzen, seine kraftvolle Natur, sein hitzig erregbares Temperament, die volkstümliche Richtung seiner besten und eigensten Einfälle durch das Finale. Das Trompetenmotiv, mit dem es einsetzt, beleuchtet noch einmal einen der größten Vorzüge des Sinfonikers Woyrsch, seine Begabung für plastische und prägnante Themen.

Fritz Brun, B dur-Sinfonie.

Weiter darf für die Schule von Brahms der Berner Kapellmeister Fritz Brun mit seiner zweiten Sinfonie (B dur) in Anspruch genommen werden. Ihr erster Satz ist in seiner romantischen Mischung von pastoral anakreontischen mit pathetisch leidenschaftlichen Ideen ein Seitenstück zu dem entsprechenden der D dur-Sinfonie von Brahms, ihr zweiter erinnert an dessen dämonische Scherzi in der D dur-Serenade und dem B dur-Konzert. Ganz eigen und schön sind die Schlußsätze dieser Sinfonie, der dritte (Adagio) durch seinen szenischen Charakter (einem schwermütigen Träumer wird auf einmal durch ein weich klagendes und lösendes Lied geholfen), der vierte

dadurch, daß er den Frohsinn ungesucht in den Ton alter Zeit kleidet. Solche unschuldig vergängliche Weisen hat man seit langem nicht mehr gehört.
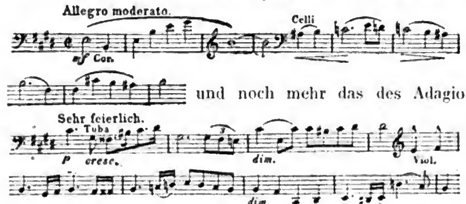
E. v. Dohnányi, Dmoll-Sinfonie.

Der wohl bedeutendste und zweifellos den Durchschnitt weit überragende Beitrag zur Schule von Brahms ist die Dmoll-Sinfonie von Ernst von Dohnányi, die zwar fünf Sätze aufzählt, aber, da dem vierten Satze, einem kantabilen Intermezzo, selbständige Bedeutung nicht zufällt, zum gewohnten viersätzigen Typus der Klassiker und Romantiker gehört. Der erste, einigermaßen auch der letzte Satz, ein großer, kühner, bilderreicher Variationenzyklus, sind die Stellen, wo sich der Autor in der Anlage kleinerer und größerer Teile, auch mit einzelnen Ideen als Schüler von Brahms bekennt, aber ohne Einseitigkeit und mit zahlreichen Belegen eines selbständigen, starken Talentes und einer breiten, besonders auch aus Chopin getränkten Bildung. Ganz besonders erfreuen diese Sätze durch die Klarheit und Einfachheit der Thematik, nicht minder auch durch die Sicherheit und die Größe des Horizontes, mit welcher die in Kraft und Milde immer edlen und jugendfrisch empfundenen Grundgedanken entwickelt sind. Das sind Vorzüge, durch die sich der Komponist von der Mehrzahl der modernsten Sinfoniker unterscheidet, auch darin steht er abseits, daß er dem Kolorit, zuweilen wohl zum Nachteil, minderen Wert beimißt. Auf einem ganz eignen Boden bewegt sich Dohnányi in den Mittelsätzen, dem Adagio und dem Scherzo. Letzteres ist im Hauptsatz von einer Phantastik, die bald heimlich lockt und spannt, bald droht und erschreckt, der Seitensatz bringt fröhliche Volksmusik, das Trio schlägt, nach der Weise von Beethovens Erster, gar feierliche Töne an. Das Adagio, das ideell leicht an das zweite Thema der ersten Satzes anknüpft, ist dadurch merkwürdig, daß es in der zweiten Hälfte sich ganz in freie, scheinbar völlig ungezwungene, regellose Naturmusik auflöst. Die Bläser spielen einander die schönsten Motive des Satzes in schwärmerischen Umbildungen und überschwenglichen Wiederholungen zu, es ist ein elementares Phantasieren

und Konzertieren, das mit unbeschreiblich poetischem Reiz aus aller Kultur hinausführt in eine Welt der unbeschränktesten Freiheit und Weite. So ist Zigeunermusik wohl noch nie idealisiert worden, der Abschnitt hat wenigstens in der bekannten Sinfonieliteratur nicht seines gleichen, er ist aber enorm schwer. Vielleicht veranlaßt dieses Werk des aus Ungarn stammenden Komponisten die deutschen Dirigenten sich auch mit E. von Mihalovich, Major, Siklos und anderen ungarischen Sinfonikern zu befassen.

A. Bruckner, Siebente Sinfonie (Edur).

Jahrzehntelang wenig bemerkt, haben seit Anfang der achtziger Jahre die Kompositionen des Wiener Tonsetzers Anton Bruckner die Beachtung der Musikwelt auf sich gezogen und sind von Parteigängern des Komponisten als die eigentlichen instrumentalen Offenbarungen modernen Geistes ausgegeben worden. Bruckners erste Bekanntschaft außen im Reiche zu vermitteln, fiel seiner siebenten, seiner Edur-Sinfonie zu. Sie ist wie die andren ohne Opuszahl erschienen und früher als manche der ältern in Druck gekommen. Das Werk hat Gedanken von großem sinfonischen Charakter: das Hauptthema des ersten Satzes



und noch mehr das des Adagio

legen dafür Zeugnis ab. Aber es zeigt auch Bruckners Schattenseiten sehr stark: seine Geringschätzung gegen Logik und Zusammenhang, seine Natur als nachgeborner Jean-Paulianer, der mit »Hundstagsposten, Extrablättchen und Blumenstücken« kein Maß hält und alle seine Einfälle ungesiebt zu Papier bringt. Ohne alle Vermittelung, ohne jeglichen Übergang stehen im ersten Satze pathetische

Themen und Wiener Tanzweisen nebeneinander, im letzten Choralmelodien und infernale Figuren. Den Entwurf der Hauptsätze scheint der Zufall der täglichen Arbeitslaune bestimmt zu haben. Trotzdem hat die Sinfonie ihre positiven Seiten. Einmal eine kunsthistorische: sie zeigt zum ersten Male den Einfluß Wagners, dem wir bei Raff, Hofmann, Sgambati, Goetz und Draeseke nur in kleineren Zügen begegneten, in breitesten Spuren. Das Scherzo ist fast nur eine Umschreibung des Walkürenrittes. Zweitens aber entwickelt der Komponist ein Talent der Nachdichtung, das in seiner Art zu eigner Bedeutung gelangt. Am imposantesten im Adagio. Auch hier sieht man die Quellen durch: Götterdämmerung und Neunte Sinfonie. Aber die Wagnerschen Motive sind mit einem Schwung und einer Begeisterung ausgeführt und erweitert, welche überwältigt. Die große Stelle dieses Satzes, wo die Trompete über dem Glanz des vollen Orchesters mit ihrem *G* fortleuchtet, gehört zu den großartigsten Tonkombinationen der neueren Literatur.

Es war ein Mißgriff, Bruckner, auf den Zauber ihres Adagios hin, mit dieser siebenten Sinfonie einzuführen. Denn die Mängel der Bildung und des Geschmacks überwiegen in ihr die wertvollen Eigentümlichkeiten. Bruckner ist gleichwohl, was nur von wenigen der zeitgenössischen Sinfoniekomponisten gesagt werden kann, eine Natur, er ist ein Künstler, dessen Werke eine klare und höchst befriedigende Auskunft über den Menschen geben. Zwei Züge sind es, die aus allen seinen Sinfonien, aus den schwächren nur weniger klar, hervortreten und die Individualität Bruckners in erster Linie bestimmen: Eine herzliche naive Freude an der Natur und zweitens eine ausgeprägte kirchliche Religiosität.

Es wäre schlimm, wenn die Freude an der Natur Musikern fremd wäre; sie muß das menschliche Gemeingut der Großen und der Kleinen bleiben. Aber die Meister unterscheiden sich in der Entschiedenheit, mit der sie ihr Ausdruck geben. Darin steht z. B. R. Wagner an der Spitze aller neueren Opernkomponisten und reicht direkt Händel

die Hand, darin übertreffen die Deutschen von jeher die Italiener, und werden merkwürdiger Weise wieder, zu Zeiten wenigstens, von den Franzosen übertroffen. Schumann ist auf diesem Gebiete ergiebiger als Mendelssohn, Beethoven, der Komponist von Pastoralsinfonien und Pastoralsonaten, reicher als Mozart und auch als Haydn. Im allgemeinen sind in diesem Punkt die östreichischen und süddeutschen Sinfoniker stärker als die norddeutschen; in neuerer Zeit haben dann wieder die skandinavischen und namentlich die russischen Sinfoniekomponisten auf diesem Felde alle Vorgänger überholt. Bleibt man im deutschen Kulturgebiet, so hat unter den Östreichern als Schildrer von Volkstum und Landschaft Franz Schubert den unbedingten Preis. Aber ihm wird man in Zukunft als den Nächsten Anton Bruckner an die Seite zu stellen haben. Bei keinem Zweiten ist das Östreichertum in seiner liebenswürdigsten Art so voll in die Musik übergegangen wie bei ihm, bei keinem andren die Lust an Heimat, an Volkstum, an der Pracht und an den Heimlichkeiten schöner Natur allzeit so rege wie bei Bruckner. In dem schwärmerischen Behagen, mit dem er sich ihren Reizen in jedem Augenblick hinzugeben bereit ist, zeigt er seine Kinderseele; daß er einen Blick in den grünen Wald sich nie versagen, daß er nie an dem Bild eines Tanzes unter der Linde vorbeigehen kann, ist eine starke Quelle der romantischen Fehler in seinen Sinfonien.

Ähnlich verhält es sich mit dem Ausdruck religiösen Gefühls bei Bruckner und bei andren. Es wird in der ganzen Reihe der hervorragenden Sinfoniekomponisten — auch wenn wir von den Adagios absehen — bei keinem fehlen; aber es äußert sich verschieden nach den Personen und mehr noch nach den Zeiten. Es bildet von Haydn bis Beethoven ein crescendo, bei Mozart hat es eine pessimistische, bei Beethoven eine philosophisch erhabene Färbung. Bei Schubert setzen die Abschwächungen der religiösen Empfindung, ihre Umbildung in die Formen von Wehmut, Sehnsucht, Melancholie und Weltschmerz ein, die wir bis auf Brahms bei allen bedeutenderen Sin-
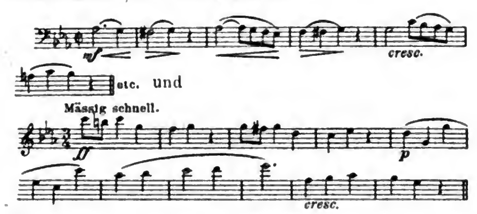
fonikern verfolgen können. Meistens handelt es sich dabei um den Zusammenhang der Instrumentalmusik mit der allgemeinen geistigen Entwickelung unsers Jahrhunderts, um die Teilnahme an den Kämpfen gegen Oberflächlichkeit, Alltäglichkeit und Frivolität der sittlichen Anschauungen, Teilnahme an den bunten Bestrebungen, die Menschheit durch Glauben und Aberglauben, durch Philosophie und Kunst innerlich zu stützen und nach einem höheren Dasein zu lenken, um Berührungen mit Kant und Fichte, mit Schopenhauer und Nietzsche, mit Cornelius, mit Böcklin und Thoma, mit Parsifal und Zarathustra. Ganz anders bei Bruckner. Aus seinen Sinfonien spricht die Religiosität in ganz bestimmter, positiver Form: sie legt fortwährend ein offnes, freudiges, christliches und kirchliches Bekenntnis ab. Die vielen Choräle in seinen Sinfonien sind dessen Zeugnis, sie erschöpfen aber den Reichtum und die Festigkeit seiner Gottesfurcht keineswegs. Ihre Spuren gehen vielmehr durch die Hälfte aller seiner Themen und Melodien; in seinen Sinfonien treten kirchliche Anklänge in einer Stärke hervor, wie sie in Sinfonien nur noch einmal vorkommen: bei Mozart in seiner Knabenzeit. Bruckner war Schulmeister und Organist, ehe er zur höhren Kunst kam. Das ist mit andern, z. B. J. Raff, ähnlich gewesen. Es ehrt ihn und bekundet die Wahrhaftigkeit seiner Natur, daß er in den neuen Kreisen doch bei seiner alten Gedankenwelt blieb.

Unabhängig von den Schwächen und Vorzügen, bei denen Bruckners Menschentum und Allgemeinbildung in Frage kommt, bleibt aber die Bedeutung, die er für die neuere Sinfonik durch die Prägnanz seiner Themen hat. Sie sind in ihrer Kürze, Bestimmtheit und innren Fülle Muster, sie bilden die Seite, mit der er an Beethoven und die Klassiker heranreicht, mit ihr ergänzt er zum Teil auch Brahms. Was dieser für die Arbeit in der Sinfonie, das gilt Bruckner für die sinfonischen Gedanken.

A. Bruckner, Drei C moll-Sinfonien.

Von einer gradlinigen, steigenden Entwickelung ist bei Bruckner noch weniger die Rede als bei Franz Schubert. In allen seinen Sinfonien liegen Schlacken und Gold-

körner beisammen. Aber alle bieten etwas Interessantes, Züge, die musikalisch oder psychologisch fesseln. Seine erste und zweite Sinfonie stehen beide in C moll, und auch seine achte ist eine Cmoll-Sinfonie geworden. Hätte ein Weltkundiger so etwas Unpraktisches getan? So sind denn die ersten beiden Cmoll-Sinfonien außerhalb Wiens unbekannt geblieben, obwohl sie schöne Stellen enthalten, namentlich wirkliche naturwüchsige Sinfonie- und Orchesterthemen, z. B. die zweite in



Beide zeigen den Einfluß von Wagner, Schubert und Beethoven. Die dritte C moll-Sinfonie, Bruckners achte Sinfonie, ist in neuer Zeit häufiger aufgeführt worden. Sie imponiert durch die kolossalen Intentionen ihres Finale, das die Hauptthemen der drei vorhergegangenen Sätze kontrapunktisch zusammenfaßt. Aber auch Rudolf Louis, der vortreffliche Biograph des Komponisten, erklärt, daß Bruckner sich hier Unmögliches zugemutet habe. Seine bedeutenden großen Züge entfaltet Bruckner am glücklichsten in der dritten, vierten und fünften Sinfonie, die auch in den letzten Jahren sich in den Konzertsälen häufiger und häufiger eingefunden haben.

A. Bruckner, Dritte Sinfonie.

Die dritte Sinfonie (D moll) ist im Jahre 1873 entstanden und eine der wenigen, die schnell einen Verleger gefunden haben. Richard Wagner nahm die Widmung an und soll, wie Th. Helm erzählt*, wiederholt ernstlich eine

*) Th. Helm: A. Bruckner im Musik. Wochenblatt 1886, S. 35.

Aufführung beabsichtigt haben. Was zunächst jeden Musiker für die Sinfonie einnehmen muß, ist ihre vollendete Orchesternatur. Alle Instrumente haben ihr eignes Leben und äußern es, wenn nicht immer mit bedeutenden selbständigen Themen und Motiven, so doch in eignen besonderen Rhythmen. Alles klingt schön, neu, immer interessant. Nach dieser Seite bezeichnet Bruckner einen Fortschritt in der Geschichte der Sinfonie, den niemand bestreiten kann, und verhält sich dem Durchschnitt der Beethovenianer gegenüber ähnlich, wie in der Malerei die Pilotyschule zu der Methode von Cornelius. Nach ihrem Ideengehalt betrachtet, bietet uns Bruckners D moll-Sinfonie Einblick in das Innere einer Natur, in der sich Lebensernst und Lebensfreude gleichmäßig mischen; sie scheint die Stimmungen von Beethovens Neunter und Beethovens Pastorale zu vereinen. Der Komponist hat in diesem Unternehmen einen Vorgänger, und es ist wohl nicht Zufall und von ungefähr, sondern bewußte Absicht, daß er in seine Dichtung die Gestalt Franz Schuberts leibhaftig hineintreten läßt. Daß Schubert die weit stärkere Individualität war und durch die Zeitläufte allein schon glücklicher gestellt war, kann dabei niemandem entgehen. Aber wir haben nach ihm in der Sinfonie das beschauliche, sanguinische, des Daseins in der schönen, mit landschaftlichen Reizen und liebenswürdigem Menschentum übervoll gesegneten Heimat frohe Östreichertum bei keinem Zweiten so stark und deutlich ausgeprägt, als bei Bruckner und in dieser D moll-Sinfonie. Dem Lebensernst gibt der aus dem Kirchendienst hervorgegangne Komponist gern durch Choräle und choralartige Themen Ausdruck.

Der erste Satz (Mäßig bewegt, ₵, D moll) empfängt uns mit einem der in der neueren Musik und von Bruckner ganz besonders geliebten Orgelpunkte — hier auf D. Im Streichorchester ein ziemliches Rauschen wie von freundlichen Wässern, ähnlich wie der Anfang von Schuberts H moll-Sinfonie, aber jedes Instrument seinen Rhythmus für sich! Dann setzt im fünften Takt die Trompete ein,

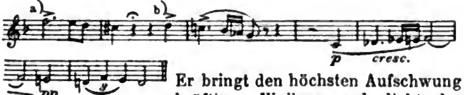
die sich in der Zeit der Klassiker ihre heutigen Ehren nicht hätte träumen lassen. Doch ist die Tatsache keineswegs zum Beweismaterial für die Hypochonder geeignet, welche unsre neuere Musik roher und roher werden sehen. Unsre talentvollen Komponisten gebrauchen die Trompete keineswegs bloß für starke Effekte, sondern ganz so vielseitig wie dies in der alten Suite, in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, im Oratorium noch bei Händel geschieht. So beginnt Bruckner mit ihr hier leise, im Ton einer heroischen Ahnung das Hauptthema seines ersten Satzes:



Dieses Thema zieht sich lang hin. Zunächst wird es vom Horn folgendermaßen



fortgesetzt. Die zwei letzten Takte dieser Fortsetzung werden zunächst von den Holzbläsern für Nachahmungen und Wiederholungen aufgegriffen und dienen dem vollen Chor des Orchesters als Anhalt zur Sammlung und zu einem gewaltigen innren und äußren Crescendo. Dann erst kommt im Unisono aller Instrumente der dritte Teil, der Schluß des Hauptthemas:



Er bringt den höchsten Aufschwung kräftigen Wollens und dicht daneben in den Zungen von Schubertschen Entreaktes das Versagen aller Hoffnungen, somit die Gegensätze des Satzes im schroffen Widerspruch. An der Triole hält sich die Phantasie des Komponisten fest, als wäre mit ihr der Ausweg nach dem Licht, nach einem

sichren Blick in die Zukunft zu finden, und gelangt so bald an eine Wiederholung des vollständigen Hauptthemas von *A*, der Dominante, aus. Der Schluß dieser Wiederholung verläuft in ein *ppp* und in romantische Dissonanzen, als schliefen alle Sorgen ein. Der Dichter überläßt die Entscheidung über schwierige und ungewisse Fragen der Zeit und dem Schicksal. Das zweite Thema



setzt ein und führt uns ohne weitres in eine Szene des Behagens und der beweglichen Schwärmerei. Mehr noch als das Thema selbst, das zuerst als Wechselgesang zwischen Bratsche und Horn auftritt, führt uns sein Begleitungsmotiv



vor ländliche Bilder. Denn es ist ein Bruder jenes wichtigen Zwischenmotivs, das im ersten Satz von Beethovens sechster Sinfonie zum zweiten Thema hinüberleitet. Bei Bruckner sagen die Kontrapunkte immer etwas; der hier erfundne erweist sich aber als ganz besonders gehaltvoll und ergiebig. Ja, er wird nicht bloß die Veranlassung zu einer hübschen Episode, sondern er trägt einen Hauptteil von dem Glaubensbekenntnis und der Weltanschauung, die in diesem Satze niedergelegt sind. Alle die zahlreichen Partien, die darin aus dieser muntern Figur entwickelt sind, vertrügen als Überschrift das schöne Wort Hölderlins: »Ja, wunderschön ist Gottes Erde und wert, auf ihr ein Mensch zu sein!« Das singt in urzufriednen Melodien, das regt sich und hüpft in fröhlichen Rhythmen, das wiegt sich wonnig träumerisch auf weichen Akkorden, das ist ein Schwelgen in seliger Sonntagsstimmung. Zuweilen bricht das Entzücken laut und wuchtig durch: Zuletzt findet es einen doppelten Ausdruck von kräftiger Zuversicht in der Melodie:



die nnter den Nebenthemen des Satzes Bedeutung hat und von Frömmigkeit in dem Choral:



mit dem die Trompete, die bekanntlich angefangen hatte, die Themengruppe schließt. Zu verkennen ist nicht, daß in der zweiten Hälfte des um das Pastoralmotiv gebildeten Teils das Beharrungsvermögen des Zuhörers auf eine Geduldprobe gestellt wird. Je nachdem das Orchester besser oder schlechter ist, wird sie erleichtert oder erschwert werden.

Sofort nachdem die Trompete mit ihrem (unbedeutenden) Choral fertig ist, geht es aus C dur mit drei knappen Überleitungstakten in die Durchführung.

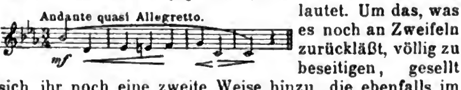
Sie beginnt, nach einer kurzen Intonation des Hauptthemas, mit einem Satze suchenden Charakters, dem das dem Choral vorhergehende Nebenthema, das vorhin als Ausdruck der Zuversicht bezeichnet wurde, zu Grunde liegt. Er endet still und ergebungsvoll in G dur. Danach setzt schön und scharf in der Wirkung A dur ein, und in schnellen Modulationen ziehen Umbildungen und Bruchstücke aus dem ersten Teil des Hauptthemas in Flöte und Horn vorbei, geheimnisvoll, aber farbenprächtig. Der zweite Teil der Durchführung verbindet den Anfang und den Schluß des Hauptthemas erst in einer Periode in F moll, dann in einer zweiten in G moll. Von deren Schluß ab (As dur) verschwindet der Anfang des Themas, die Motive des kräftigen Wollens aus seinem Schluß: ♩. ♫ | ♩, ♩. ♫ ♪ und ♩. ♬ ♪ behaupten das Feld und führen scheinbar zur Reprise: In D moll setzt das Trompetenthema *fff* im vollen Orchester ein. Es ist aber erst der dritte Teil der Durchführung, den Bruckner hier bringt. Er gibt das Hauptthema — wohl angeregt durch eine ähnliche Stelle in Beethovens Neunter — noch einmal im Leuchten der Wetter, im

Donner und Blitz, in glänzendster Machtentfaltung seines ersten, des heroischen Teils. Dieser wird wiederholt, mit Dissonanzen schattiert, nochmals wiederholt und bricht in Edur tobend plötzlich ab. Generalpause, Paukensolo, das im *pp* endet! Und nun erst melden sich wie schüchtern die beiden andern Teile des Hauptthemas — mehr um der Form zu genügen als zu innerer Wirkung. Dieser letzte, dritte Teil der Durchführung hat alles entschieden, es war ein Seherblick, weit hinaus in die Zukunft geworfen, der ein Ende in Herrlichkeit gesichert zeigt. Ganz leise geht die Durchführung zu Ende und ebenso setzt die Reprise ein.

Der zweite Satz (Adagio, quasi Andante, ₵, Esdur) deutet mit dem Anfang seines Hauptthemas:



fast in der Sprache der Klassiker die Sehnsucht nach Ruhe und höherem Frieden an. Schon nach Abschluß der ersten 8taktigen Periode setzen aber die in der zweiten Hälfte dieses Beispiels enthaltnen Keime der Friedlosigkeit zu einer Bewegung an, die zu einem Aufruhr der Gefühle führt, den die stumme resignierte Klage:



wie ein stilles Gebet endet.

Wie ein Bild aus einer besseren Zukunft stellt nun der Dichter dieser Gegenwart einen formell scharf verschiednen Satz gegenüber, dessen erstes Thema:



lautet. Um das, was es noch an Zweifeln zurückläßt, völlig zu beseitigen, gesellt sich ihr noch eine zweite Weise hinzu, die ebenfalls im visionären Ton eine Art Siegesmarsch anstimmt

Misterioso.

Ihr gelingt es, die Stimmung zum Teil aufzuhellen: Froh fließen die Sechzehntelfiguren in einer Gruppe der Instrumente dahin, andere, die Hörner z. B., bleiben aber bei bangen Fragen. Das führt dazu, daß die verheißungsvollen Rhythmen des letzten Themas ♩ ♩ 𝅝 in starkem Ton bekräftigt und wiederholt, daß die freundlichen Zukunftsvisionen der schönen Dreivierteltaktmelodie in großer Breite ausgeführt werden. Bei dieser Ausführung ist auch die Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Farbenreize, die von zarten Lohengrinklängen schnell zu einem wahren Rausch schönen Orchestertons anschwellen, nicht zu vergessen. Überhaupt ist die Einwirkung Wagners in diesem Satze unverkennbar. Sie äußert sich nicht bloß im Kolorit, sondern auch in Harmonie und Melodie.

Nach dem Abschluß der Trostszene wird der Hauptsatz wiederholt und erfährt dabei prächtige Steigerungen, aus denen die Stimme der Trompete sich besonders eindringlich und ausschlaggebend hervorhebt. Der ganze Satz zeigt Brucknern von seiner gewaltigsten Seite und als eine fürs Drama geborne Natur.

Der dritte Satz (Scherzo, ziemlich schnell, $^3/_4$, D moll) ist durch eine gewisse Unfertigkeit originell, durch eine Laune, die sich begnügt, mit Elementarmitteln zu wirken. Wir hören vorwiegend rhythmische Motive, die nur lose zu Themen entwickelt sind und, wenn das, keine Entwickelung durchgehen.

Im Hauptsatze schildert der Komponist humoristisch eine Art großen Sturm, der wie von der Ferne einsetzt. Nur das Motiv

Ziemlich schnell.

pp

rührt sich zunächst. Es setzt sich als liegende Stimme fest. Unter ihr steigen Figuren stufenweise die ganze Oktav crescendo und drohend in die Höhe. Dann bricht *ff* das Thema

Ziemlich schnell.

los. Es bildet mit Wiederholungen und Ableitungen den

Inhalt des Hauptsatzes. Einmal bricht es in eine der bei Bruckner häufigen plötzlichen Generalpausen ab, und da erscheint denn — die einzige im ganzen Scherzo — eine fertige und durchgeführte singende Melodie.
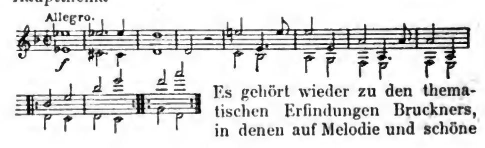


Durch sie, die bald verstärkend ein Sätzchen über das Motiv sich beigesellt, wird der Seitensatz im eigentlichen Scherzo zu einer hübschen Wiener Tanzidylle.

Auch das Trio sucht die Kunst darin, die Musik in eine Szene von Naturlauten, hier freundliche und zarte, aufzulösen. Eine Art Thema, meistens von der Bratsche



angestimmt, wird von einer bunten Reihe kosender, zirpender und trillernder Motive umkreist, so daß die Wirkung des Ganzen an ein Vogelkonzert, an eine schöne Stunde bei Weiher und Wald nach Sonnenuntergang erinnert. Das ganze Stück (Trio und Scherzo) ist darnach wie ein Gegensatz vom Lärmen der Stadt oder der Bahn und der Stille ländlicher Einsamkeit gedacht.

Das Finale (Allegro, ₵, D moll) wird mit einer Achtelfigur der Geigen eingeleitet, die zwar wesentlich zu Begleitungszwecken dient, aber für den Charakter des Satzes nicht unbedeutend ist. Sie verkündet Wirren und Aufruhr im Gemüt, und dagegen erhebt sich in stolzer Kraft breit und majestätisch das den Bläsern übertragene Hauptthema



Es gehört wieder zu den thematischen Erfindungen Bruckners, in denen auf Melodie und schöne
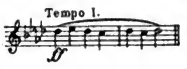
Form zugunsten der charaktervollen Wirkung verzichtet wird. Darin zeigt er sich als ein Schüler Liszts und der Neudeutschen. Zweimal zieht dieses Zyklopenthema vorbei. Dann verlaufen sich die wilden Gänge im Streichorchester. An ihre Stelle tritt ein anmutiges Motiv



das aber doch nur ein nebensächlicher Kontrapunkt ist. Die Hauptsache kommt in den Hörnern, nämlich ein Choralgesang:



der sich breit hin entfaltet. Als er endlich still verklingt, setzt wieder Sturm ein, diesmal von dem harten Motiv



getragen. An diesen Abschnitt knüpft sofort die Durchführung an. Sie bleibt bei dem Viertelmotiv und bekämpft es mit den herrischen, stolzen Motiven des Hauptthemas und stellt das Bild einer Seele hin, die der Anfechtung spottet. Dieser Durchführungsteil ist nur kurz und schließt (in F) mit Klängen des Friedens, die uns aus dem Eingang von Schuberts Cdur-Sinfonie geläufig sind.

Die Reprise bringt die dem Hauptthema zugehörige Gruppe erweitert und im Ausdruck der Energie durch Verkürzung der Rhythmen, durch Nachahmungen und Engführungen gesteigert. Die Folge ist, daß des zweiten Themas, des Choralgesangs, ruhiges und frommes Wesen sich noch klarer und schöner als im ersten Teil des Satzes geltend macht. Die Komposition erhält damit einen ausgeprägt christlichen Zug, und die Idee des Komponisten tritt klar vor das Gemüt des Hörers: »Wer in des Lebens Wirren auf die doppelte Stütze der eignen Kraft und des Glaubens bauen kann, der siegt«. Und diesen Sieg spricht das Finale dann noch einmal mit schöner poetischer Beziehung und die ganze Sinfonie abrundend dadurch aus,

daß das Heroenthema des ersten Satzes und zwar in D dur das Schlußwort erhält.

A. Bruckner, Vierte Sinfonie. Seine vierte Sinfonie (Es dur) hat Bruckner die romantische genannt. Die Romantik, die er meint, ist die des Waldes. Das Werk ist eine Waldsinfonie, aber aus einem viel tieferen Geiste als die bekannte von Raff, die eine galante französische Romantik entwickelt. Die Brucknersche Sinfonie hat durchaus deutschen Charakter: er sehnt sich nach dem Wald, seiner Heimlichkeit, seinem tiefen Frieden in Klängen, die an Steffen Hellers trauliche Klavierszenen »Im Walde« erinnern. Mehr noch, Bruckner hält im Wald, wie das altgermanische Heidentum, seinen Gottesdienst, er geht durch die Reihen der erhabnen Stämme mit den Versen des Dichters im Kopf: »Du hast deine Säulen dir aufgebaut und deine Tempel gegründet«. Ihm ist im Sinne jener alten Zeiten, wo wir Deutschen noch ein Waldvolk waren, der Wald das herrlichste Gotteshaus, der schönste Dom, den der Herr der Welten sich selbst gebaut. Der Wald stimmt den Komponisten ernst religiös, und ein feierlich erhabener Grundton, wie ihn ähnlich Bruch in seiner Es dur-Sinfonie leise und flüchtig einmal anschlägt, wie er aber sonst nur in den langsamen Sätzen aufzutreten pflegt, durchzieht die ganze Sinfonie. Ihre vom Familientypus abweichende geistige Haltung wird der eine Grund sein, der ihre Verbreitung erschwert. Ein anderer liegt darin, daß sie für die reichlichen Naturschilderungen, die sie enthält, ein ganz ausgezeichnetes Orchester und ziemlich genauen Vortrag verlangt; ein dritter in der übermäßigen Breite einzelner Teile.

Besonders ist es der erste Satz (Ruhig bewegt, ₵, Es dur), der durch tief religiöse, ins Ewige sich versenkende Stimmung ergreift. Sein Anfang und die um das Hauptthema gebildete Gruppe erweckt im Hörer

Ruhig bewegt. 𝅗𝅥 = 72
p

Schauer der Andacht, umweht ihn mit Kirchenluft. An

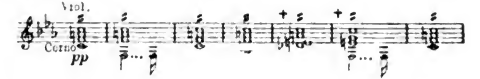
Liturgie erinnert auch der Vortrag: das Horn, das beginnt, gleicht dem Liturgen, der kleine Chor der Holzbläser, der die Melodie ihm nachsingt, der respondierenden Gemeinde. Für den romantischen Charakter, den Bruckner seiner Sinfonie geben wollte, ist dieses Hauptthema des ersten Satzes das wichtigste Stück; und das *ces*, mit dem der zweite Abschnitt einsetzt, der Hauptträger des romantischen, geheimnisvollen Elements. Aus der ehrfürchtigen Stimmung wird nach dem feierlichen Eingang bald eine froh erwartungsvolle; sie ist vertreten durch das Motiv:



das als eine Ergänzung gewissermaßen mit zum ersten Thema gehört. Der Anfang mit dem feierlich breiten Ton spricht die Gottesfurcht, das neue Motiv die Naturfreude des Komponisten aus. So haben wir in den beiden Teilen des ersten Themas die beiden Hauptstücke der menschlichen Grundlage vor uns, aus der Bruckners Kunstwerke ihren Ursprung ziehen. Mit dem Motiv der Naturfreude bildet Bruckner die nächsten Zeilen seiner Dichtung. Sie nehmen bald den Charakter eines begeisterten Hymnus an. Der Dichter wird von einem Jubel über die Schönheit der Schöpfung fortgerissen; stürmisch drängt die Harmonie in gewaltigen Modulationen fort und setzt sich dann auf einmal, wie geblendet, auf dem F dur-Akkord fest, alle Kraft der Empfindung in einem Guß ausschüttend. Bruckner liebt die Klangkontraste. So folgt auch hier dem Rauschen des vollen Instrumentenchors der stille Klang der beiden Hörner, die einige Takte allein das *F* halten. Es wird durch die Bässe, die *des* darunter anschlagen, zur Terz und die Bratsche setzt mit dem zweiten Thema, wie folgt ein. B dur wäre die normale Tonart gewesen, Bruckner hat *Des* gewählt. Die Ausweichung in eine entlegenere Harmonie ist in diesem Falle ein Mittel romantischer Wirkung, Bruckner bevorzugt aber auch im allgemeinen das Gebiet der Unterdominant, sehr zum Vorteil des warmen Charak-

ters seiner Musik. Der Ton innig dankbaren Genießens, den der Anfang dieses zweiten Themas anschlägt, geht mit den Motiven die zuerst als begleitende eintreten, dann selbständig werden, in einen heitern über und läuft in dem Schlußglied des Themas: in den Ausdruck lebendigen Entzückens über. Das äußert sich zuerst laut, jauchzt in die Welt hinaus; dann wieder heimlich wie im tiefsten Innern. Es ist ein ungemein wandelbares Motiv, das bald den innigen Elementen des zweiten Themas die Hand reicht, bald wieder aus dem ersten Thema die belebenden Töne der Naturfreude herbeiholt. Die letztren füllen auf längre Zeit die Szene mit Spielen verschiedener Art, wie Kinder, die vor Lust jetzt jauchzen, dann in stiller Anmut ihre Kreise ziehen. Von einem stürmischen Ausbruch der Freude, in dem zuletzt sämtliche Messinginstrumente mit dem Des dur-Akkord auf dem Rhythmus toben, lenkt Bruckner noch einmal unvermutet in die ruhigere Region des zweiten Themas ein, jetzt in dem normalen B dur; im *pp* und in Bruchstücken verklingt es. Der Dichter schließt das Auge, die Bilder schwimmen in seiner Seele ineinander. Sie ruht; unbestimmt und dämmernd streifen Empfindungen und Ahnungen durch die Brust. Das drückt die Musik mit abwärts ziehenden chromatischen Gängen aus, die leiser Paukenwirbel begleitet; die feierlichen Motive des Hauptthemas und die lustig erregten des zweiten laufen durcheinander. So schließt die Themengruppe des ersten Satzes.

Die Durchführung beginnt im Traumeston mit dem feierlichen Anfangsmotiv des ersten Hauptthemas, das durch kühne Dissonanzen merkwürdig romantisch gefärbt wird, z. B.:



Sie wendet sich dann zu breiten Bildungen über das Motiv der Naturfreude, die sich von denen in der Themengruppe durch einen durchschnittlich ernstren Ton unterscheiden. Der christlich religiöse Zug, der die Sinfonien Bruckners unter hunderten kenntlich macht, gewinnt auch hier wieder die Herrschaft über seine Phantasie. Der Abschnitt endet in einigen Strophen Choralmusik, in der die Trompeten die Stimmführer sind. Als sie leise ausgeklungen, setzt das zweite Thema des Satzes (von G dur) ein, jedoch mit verlängerten Rhythmen und dadurch ebenfalls in die kirchliche, fromme Empfindung übertragen.

Von diesem Punkte vollzieht sich der Übergang in die Reprise ganz natürlich, wie von selbst. Sie verläuft ohne bemerkenswerte Überraschungen und hinterläßt wohl bei den meisten Zuhörern den Wunsch nach Kürzung, namentlich in der allerletzten Schlußpartie.

Den zweiten Satz (Andante, C, C moll) zu verstehen, muß man bis in seine Mitte vorgehen. Denn zunächst fragt man sich erstaunt: wie kommt ein Trauermarsch in eine Waldsinfonie? Die erklärenden Worte stehen unter andren in Schumanns »Pilgerfahrt der Rose«, in dem schönen vom Hornquartett begleiteten Männerchor: »Bist du im Wald gewandelt, usw.« Bruckner hat hier an den Wald, an die Natur als Trösterin im Leid gedacht: So malt er uns denn eine Szene des schwersten Leids: ein Begräbnis. Die Celli singen eine klagende Melodie,



einfach, als ob sie aus dem Volkslied stammte, und doch ein wenig mit Chopinscher Stimmung getränkt, wie denn Bruckner bei aller Schlichtheit im Grunde seines Gemüts doch immer und überall modern bleibt. Die Begleitung, ein Schubertsches Marschmotiv:



zeigt uns Ort und Veranlassung der Klage, erklärt und malt die Situation. Die Szenerie wird bald noch mehr verdeutlicht: Choralgesang, Trauerchöre, die folgendermaßen einsetzen: unterbrechen auf längere Strecken den Marschrhythmus. Dann beginnt der Marsch vom neuen. Vom neuen auch erhebt sich die klagende Stimme, aber viel gedämpfter, sie ist in der Mitte des Streichorchesters, in der Bratsche, gleichsam versteckt



und windet sich, halb unterdrückt, suchend und zugleich fließend dahin, bis der Marsch (in C dur und *ppp*) wieder schweigt. In diesem Augenblick lassen sich wie von fern und von hoch oben Motive vernehmen die schon am Anfang des Andante, aber da ziemlich unbemerkt auftauchten. Wirkt diese Flötenstelle nicht, als riefen Vogelstimmen aus dem Wald und hin zu ihm? Nachträglich wirds uns klar, daß schon von Anfang an, immer in den Marsch hinein, kurze Naturtöne erklangen. Das Horn wars, manchmal auch die Trompete, die ganz heimlich, bald mit einem einzelnen Ton, bald mit einem Motiv, am häufigsten mit lockten. Als die Bratsche sang, gaben sie sogar deren Wendung wie im Echo wieder, zuweilen hörten wir auch den Quintenruf, der im ersten wie im zweiten Satz thematisch so viel bedeutet.

Nach dieser entscheidenden Stelle, mit der der erste Teil des Andante schließt, wandelt sich der Charakter der Musik. Die Bässe sinnen jenem Flötenmotiv nach und während sie es wiederholen und weiterführen, erfinden die Violinen neue Melodien, die trostreich klingen:



Dann nimmt das Horn, nach ihm nehmen die Holzbläser das klagende Hauptthema wieder auf; aber der Marsch, der dazu gehört, klingt nur noch eine Weile aus den Bässen an, dann verliert er sich ganz aus der Erinnerung, und Instrument nach Instrument tragen die freudigen und lebenskräftigen Elemente, die die Melodie enthält, in immer hellres Licht. Es vollzieht sich ein großer Aufschwung der Stimmung. Freilich ist die Rückkehr zum Trauerton jetzt noch unvermeidlich. Der Mittelteil des Andante verklingt leiser und leiser, verschwindet wie eine Vision, und sein dritter Teil, die Reprise, setzt ein.

Jedoch bleiben jetzt die Anklänge an den Trauerchor weg, und sehr bald kommen die Flötenmotive wieder: schon vor dem Einsatz des Bratschenabschnittes. Nach ihm setzt das Hauptthema wieder ein, aber mit Kontrapunkten umspielt, die den starren Trauerton weit wegweisen. Mehr und mehr klingt es verklärt und geht in einen Triumphgesang über, der mit allem Glanz des Brucknerschen Orchesters den Sieg über alles Leid verkündet und weit über Grab und Leichenzug hinausweist auf Himmel und ewiges Leben. Dieser Schluß des Andante ist seine Glanzpartie, poetisch ergreifend gedacht und musikalisch kühn und genial ausgeführt. Der Übergang nach Cdur und die Rückkehr nach dieser Tonart — von *Ces* aus — ragen besonders hervor.

Der dritte Satz der Sinfonie, ihr Scherzo (bewegt, $^{2}/_{4}$, Bdur), wirft auf den Waldcharakter der Komposition ein für jedermann genügendes Licht. Schon im dritten Takt empfangen uns die Hörner mit Jagdsignalen. Der Komponist hat ihnen in dem Satze soviel Platz eingeräumt, wie das vor ihm in einer Sinfonie noch nicht vorgekommen ist. Darin spricht sich sowohl Bruckners künstlerische Naivität aus, wie seine große Liebe zu solchen Schilderungen aus der äußern Natur, die musikalisch zu fassen und zu bezwingen sind. Drittens aber spricht aus den breitern Bildern, die Bruckner aus den einfachen Jagdmotiven entwickelt hat, auch eine ganz eminente Begabung. Vielleicht stimmen die meisten
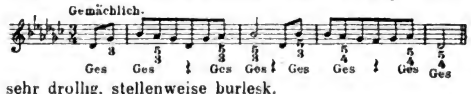
Hörer und Kenner dieses Satzes darin überein, daß seine großen Gruppen — namentlich die des Hauptsatzes — zu oft wiederholt werden. Aber innerhalb dieser einzelnen großen Gruppen möchte man nichts gekürzt und gestrichen wissen. Das sind Meisterstückchen, unübertrefflich lebendig, farbenreich und wirklich romantisch. Was ist das für ein interessantes Konzertieren zwischen Hörnern und Trompeten, und wie hat Bruckner es verstanden, durch Harmonien, namentlich durch den Gebrauch von Dissonanzen, diese Brocken aus der gewöhnlichen Gewerbe- und Bedientenmusik zu künstlerischer Bedeutung zu bringen, aus ihnen Bilder von packender Naturtreue zu gestalten! Die Muster aus Berlioz' »Requiem« und aus Wagners »Tristan« haben hier ebenbürtige und selbständige Leistungen erzeugt.

Neben dieser Naturmusik, aus den Jagdsignalen gezogen, verschwindet der melodische Gehalt des Scherzos bis auf ein Minimum, das sich auf das Motiv



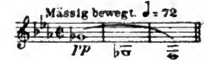
und noch mehr auf das einer weicheren Stimmung gewidmete stützt. Wenigstens was im Hauptsatz des Scherzos den ersten Teil betrifft. Sein zweiter Teil beginnt mit einer Durchführung der im ersten aufgestellten Motive, bei der der Ausdruck nnrer tiefrer Gefühle vor der Jaglust den Vortritt erhält.

In einem noch schärferen Gegensatz zu der Schildeirung des aufgeregten Waidmannslebens tritt, wie zu erwarten, das Trio. Es klingt auf Augenblicke wie ein Tänzchen und wirkt auf Grund seiner gemächlichen, auf niedere Volksschichten und ihre Freuden weisenden Hauptmelodie
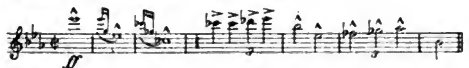


sehr drollig, stellenweise burlesk.

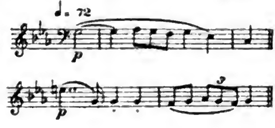
Das Finale (Mäßig bewegt, ₵, Esdur) beginnt wie in Nebel und Dämmrung mit einer Stimmung, die noch im Klären begriffen ist. Wir hören über verworrenem Rauschen des Streichorchesters ernste Motive:



in Horn und Klarinette. Eine Weile werden sie durch Reminiszenzen aus der Jagdmusik des Scherzos vertrieben, und erst nach einem langen, mächtig gährenden crescendo schließen sie sich zu folgendem Hauptthema:



des Satzes zusammen. Niemandem wird es entgehen, wie sich diese stolze Weise wieder der feierlichen Stimmung des ersten Satzes nähert und infolgedessen auch niemanden überraschen, wenn das Hauptthema dieses ersten Satzes schon bald, hier im Finale, vor uns hintritt. Es muß sich aber den Zulaß gewissermaßen erkämpfen und erzwingen und kommt durch eine Krisis geschritten, in der drohende und freudige Töne in erschreckender Wildheit zusammentreffen. Namentlich eine rhythmische Formel (Achtelsextolen) ist's, die darin so erschreckend wirkt. Wer bisher noch ungewiß war, dem muß durch sie klar werden, daß der Komponist in diesem Finale an die Schrecken des Waldes, an den Wald in Nacht und Sturm, an seinen düstern, gespenstischen Charakter gedacht hat. Dem Hauptthema des ersten Satzes folgt auf dem Fuß ein Zitat, oder besser gesagt ein Anklang an das Andante und seine charakteristische Marschbewegung der Bässe. Die Klagemelodie hat eine Umwandlung erlitten. Ihr nach kommt sofort eine freundliche Melodie:



die als zweites Thema im Satz gelten kann. Sie führt zu einem Abschnitt anmutiger Träumereien, die aus der Gegenwart in ferne Zeiten, vielleicht der Kindheit eilen, hin. Sie setzen sich schließlich um das spielerische, tändelnde Motiv das wieder einmal aus einer Begleitungsstelle hereinkam, fest. Als das zweite Thema zum zweiten Mal (in der Klarinette) eingesetzt hat, kommt bald eine rauhere Antwort.

Das auf die vorhin erwähnten Achtelsextolen gebaute Thema



beherrscht jetzt auf einige Zeit beängstigend die Szene. Dann tritt aber das zweite Thema wieder beruhigend ein und schließt den Teil des Finales, der ungefähr der Durchführung entspricht.

Das Finale seiner Romantischen Sinfonie gehört im allgemeinen zu Bruckners schwierigsten Sinfoniesätzen. Die Themen sind nicht so einfach geformt und nicht so bestimmt im Ausdruck, wie er sie sonst gewöhnlich gibt; zum Teil erhalten sie ihre Bedeutung erst durch den erst bei längrer Vertrautheit zu Tage tretenden Zusammenhang mit Melodien aus dem ersten Satz. So soll z. B. das zweite so wichtige Thema des Finale auf das Sextenmotiv im Hauptthema des ersten Satzes auf das geheimnisvolle bezogen werden. Besonders wird das Verständnis des Satzes aber durch die große Anzahl der in ihr aufgestellten Themen und Motive erschwert. Diese Menge der Ideen ist hier nicht ein Zeichen von Fruchtbarkeit und Reichtum, sondern sie ist die Schwäche der Komposition, die Folge ungenügender Durchdringung und Beherrschung des Stoffes.

Alle diese Schwierigkeiten des Finale sind in seiner Reprise noch dadurch wesentlich gesteigert, daß die Themen hier bis zur Unkenntlichkeit umgebildet und auch an ganz andere Plätze gestellt werden, als sie in der Themengruppe des Satzes inne hatten. Auch die

Breite einzelner Teile stört. Nur in eingehender Beschäftigung mit dem Satz lernt man deshalb seine Reprise begreifen. Einen Fingerzeig bietet der Umstand, daß das oft erwähnte zweite Thema in ihr die geistige Führung übernimmt. Sie hat bedeutende sinnliche Wirkungen: eine der gewaltigsten da, wo das umgebildete Hauptthema so unvermutet hinter einem Trugschlusse verschwindet. Das ist zugleich ein Beispiel für Bruckners Kunst der schnellen Stimmungsübergänge. Vor seiner Phantasie wechseln hier majestätische Bilder aus der Natur mit wunderbaren, überirdischen Erscheinungen. Vor ihnen wird seine Tonsprache magisch und mystisch, der Glanz des vollen Orchesters macht der Leere Platz, der warme Tonstrom einem Tasten und Stammeln zerstückter Motive. Zugleich tritt an dieser Stelle auch der Einfluß sehr deutlich hervor, den Wagners Werke auf Bruckner auszuüben pflegen. Hier hören wir das Verwandlungsmotiv aus dem »Ring des Nibelungen«, und mit den Klängen des »Feuerzauber« geht seine Romantische Sinfonie zu Ende.

A. Bruckner, Fünfte Sinfonie

Die fünfte Sinfonie Bruckners (B dur) ist ein freundliches Kunstwerk, das in vier großen, flott entworfnen und durchgeführten Bildern den uralten Gegensatz zwischen froher Kraft und Bedenklichkeit behandelt.

In der Einleitung zum ersten Satz (Adagio, B dur, ₵ und Allegro, ₵) begegnet sie sich mit Beethovens B dur-Sinfonie und teilt mit ihr die Dämmerungsstimmung und deren Entwickelung um ein tastendes Achtelmotiv. Ganz unversehens und sehr bald wird diese Ruhe durch ein ff unterbrochen, in dem das volle Orchester nachdrücklichst den Ges dur-, dann den B dur-Dreiklang intoniert, um beidemale eine Choralzeile folgen zu lassen. Von da ab wird die Stimmung bewegter, kräftiger und drängt hinüber ins Allegro. Wie aus dem Dunkel, stückweise und in der Harmonie romantisch schillernd, tritt aus ihm das Haupthema mächtig und bedrohlich herrisch hervor. Das Gegenthema kommt mit einer Wiederholung der Einleitung in der Form nachdenklichen, innerlich stark bewegten Gesanges, und fortan bleibt der häufige

Wechsel zwischen Allegro und Adagio das formelle Hauptmerkmal des Satzes. Zu den beiden leitenden Themen treten noch zahlreiche Nebenmotive antreibenden, zögernden, vermittelnden Charakters, und aus ihnen entwickelt sich eine Reihe bald ritterlich kampflustiger, bald heimlicher und kirchlich frommer Szenen, die in den Übergängen, in dem Einerlei der Periodisierung und in der vorwiegend bequemen Arbeit zum Teil Improvisationen gleichen, aber durch die den Themen eigne musikalische Naturkraft und durch die lebensvollen Harmonien, in die sie immer neu eingekleidet werden, erfrischen und fesseln. In einem von dem Eingangsmotiv des Hauptthemas getragnen Jubel endet der Satz.

Ihm folgt als zweiter ein Adagio (Dmoll, $^4/_4$), das die Gegensätze des verausgegangnen Allegro beide gemildert und in umgekehrter Reihenfolge bringt. An erster Stelle steht jetzt als Bitte eine sehr einfache und rührende Melodie, an zweiter eine Verheißung, die sich thematisch sehr breit und reich entwickelt und erst im Verlauf der Durchführung und da nur vorübergehend eine gedrängtere und feste Gestalt annimmt. Das Hauptmaterial für die Entwickelung des Satzes liefert der dritte Takt des Hauptthemas. Dem für den ersten Satz charakteristischen Wechsel des Tempos entspricht im Adagio die Kombination verschiedner Rythmen: Die Oboenmelodie wird von Geigenfiguren im $^6/_4$ Takt begleitet, und an ihnen halten auch die Bässe fest. So ist dem Satz auf einfache Art ein Element der Unruhe einverleibt, das selbst der friedliche Ausgang nicht vergessen macht.

Es bildet auch das Band zwischen Adagio und dem dritten Satz, einem Scherzo (Molto vivace, Dmoll, $^3/_4$). Ja, eins unter dessen Durchführungsmotiven entpuppt sich als eine Umbildung aus dem ersten Thema des Adagio. Der Satz ist von den ersten Takten und vom Anfangsthema ab sehr reich an kurzen Melodien, die alle aus dem Trüben heraus wollen und den Ton der Freude bald in volkstümlich heitrer, bald in trotzig finstrer Form

anschlagen. Das übliche Trio, das ziemlich lange auf sich warten läßt, setzt zwar sehr schlicht beruhigend ein, aber das Horn schiebt ihm mit einem Ges eine Harmonie unter, die auch seinen Frieden trüb beleuchtet.

Der vierte Satz, das Finale der Sinfonie, markiert den Charakter der Unentschlossenheit und des Schwankens nochmals aufs schärfste dadurch, daß es im Eingang auf Themen des ersten Satzes und des Adagios zurückgreift. Dann aber sammelt es alle Energie in einem gebieterisch willenskräftigen Thema, das sofort in Fugenform ausgeführt wird und sich später gegen eine Reihe zarterer Regungen majestätisch durchsetzt. Bald nach dieser Stelle kommt die Entscheidung durch ein leicht an die Oboenmelodie des Adagio anknüpfendes kirchlich feierliches Thema, das, zunächst ebenfalls fugiert, die Herrschaft über die Partitur behält, alles, zuletzt auch das Hauptthema, unter seine Fittiche nimmt und die Sinfonie in einem betäubenden Festesrausch mit flatternden Fahnen und Volksjubel zu Ende führt.

A. Bruckner, Sechste Sinfonie.

Die sechste Sinfonie (Adur) wird auch von den begeistertsten Anhängern Bruckners in zweite Reihe gestellt, weil sie thematisch ungleich und weniger glücklich ist als die Mehrzahl der andren. Im ersten Satz ist das ernste Hauptthema:



vom besten sinfonischen Schlag, aber das zweite: setzt zwar schön an, versagt aber schon im zweiten Takt. Auch im Adagio ist die Erfindung nicht Brucknerisch. Origineller wirkt das Scherzo durch seine dramatische Erregtheit, und das Finale rührt geradezu durch den müden Ton seines Hauptthemas. Es verrät damit die Nähe von Bruckners neunter Sinfonie. An äußrer Wirkung fehlt es auch dieser sechsten Sinfonie nicht, an subtilen und überwältigenden Klangphantasien ist sie ebenso reich als die andren.

A. Bruckner, Neunte Sinfonie.

Abgeschlossen hat Bruckner seine markante sinfonische Arbeit mit dem Torso einer neunten Sinfonie (Dmoll), die, von Ferdinand Löwe aus dem Nachlasse herausgegeben, des vierten Satzes, des Finale entbehrt. Sie begegnet sich mit Beethovens Neunter nicht bloß in der Wahl der Tonart und als Schlußwort, sondern vielfach auch in der Stimmung. Noch mehr als ihre klassisch monumentale Vorgängerin ist sie ein Werk der Schwermut. Feierlich düster setzt der erste Satz (Dmoll, ₵) ein, mit dem Beethovenischen knisternden Erwartungsmotiv spannend, bricht in gewaltige Klagen aus, wühlt fragend und bittend, stimmt dann eine schöne, breite, helle Melodie der Hoffnung an: umklammert sie bald sanft, bald stürmisch, sucht die Dämonen der Furcht durch geliebte kirchliche Weisen zu bannen — umsonst! Das eherne Gesetz menschlichen Loses, vom Hauptthema ausgesprochen: etc. tritt ihm immer wieder bis zum Schlusse entgegen.

Der zweite Satz (bewegt, lebhaft, Dmoll, $^3/_4$) ist das vielleicht grausamste und unheimlichste Scherzo, das die sinfonische Litteratur aufzuweisen hat. Die Themen sind, auch im Trio, nur Figuren, die im verminderten Septakkord spukhaft, fahl, gehetzt und entsetzt hinauf und hinabjagen; als Kern der Musik trägt die Erinnerung die mörderisch dröhnenden Rhythmen der Hörner, Trompeten und Posaunen heim.

Der dritte Satz (Adagio, Edur, ₵) empfängt den Hörer mit dem Eingangsmotiv von Wagners Faustouvertüre und mit der Chromatik und der großen Sehnsucht der Tristanmusik; verzweifelte Klagen wechseln mit Grabesruhe. Nur auf kurze Zeit lichtet sichs etwas in einem schön melodischen Asdur-Satze, der als Alternativ wiederkehrt. Wie in Bruckners Fmoll-Messe birgt sich auch in diesem Adagio viel Todesfurcht, doch klingt es versöhnend aus.

G. Mahler, Erste und zweite Sinfonie.

Daß die deutsche Musik in der Sinfonie mit einer Schule Bruckners zu rechnen habe, wurde aus einer Vermutung durch die Cmoll-Sinfonie von Gustav Mahler zur Tatsache. Sie ist die zweite Sinfonie des Komponisten; seine erste (in D dur), die durch eine Aufführung auf dem Weimarischen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (i. J. 1894) zuerst weiter bekannt wurde, ist romantisch pastoralen Charakters und war früher unter dem Gesamttitel »Titan« mit folgendem Programm versehen: »I. Teil. Aus den Tagen der Jugend, Tugend-, Frucht- und Dornenstücke. II. Teil. Commedia umana.« Der erste Satz dieses zweiten Teils, der bei der Weimarischen Aufführung als »des Jägers Leichenbegängnis« bezeichnet war, ist in seiner Mischung von tollem Scherz und Ernst der eigenste, die erste Visitenkarte des ironischen Mahlers. Die Cmoll-Sinfonie ist durchaus ernst und pathetisch, sie bekennt sich zu Bruckner, aber nicht bloß in der Richtung der Ideen, sondern sie stellt diese zum Teil mit Brucknerschen Mitteln, z. B. mit häufiger Anlehnung an Choralweisen, dar, und sie steht drittens, und zwar noch mehr als Bruckners eigene Werke, unter dem starken Einfluß Richard Wagners. An keiner früheren Sinfonie kann man so wie an dieser Mahlerschen merken, wie die neuere Musik immer mehr von dem Geist und auch von der Sprache des Bayreuther Meisters aufnimmt. Seine Macht ist schon jetzt der, die Schiller in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die deutsche Dichtung ausübte, mindestens gleich.

In mancherlei Äußerlichkeiten macht die Cmoll-Sinfonie Mahlers den Eindruck eines außerordentlich schwierigen Werks. Sie mischt, scheinbar ohne einen Anhalt dafür zu geben, wie Berlioz' »Romeo und Julie«, Instrumentalmusik mit Solo- und mit Chorgesang, sie hat sechs Sätze. Von allen diesen Schwierigkeiten bleiben nur die, welche ihr unerhörte Blechmassen verbrauchendes Orchester und die technische Natur des Werkes der Aufführung bietet. Zu verstehen ist sie ziemlich einfach,

wenn man nur darüber klar ist, daß sie nicht eine Zusammenstellung von allgemeinen Stimmungsbildern geben will, sondern daß sie zu jener ungeheuren großen Klasse von Programmsinfonien gehört, deren Komponisten eine Angabe über das Programm für unnötig erachtet haben. Ihr Inhalt berührt sich einigermaßen mit dem von Draesekes Cmoll-Sinfonie. Sie schildert das Ende eines edlen Menschen, der einen schweren Verlust nicht verwinden kann. Die Beziehungen zu Draeseke sind rein zufällig wesentlichere dagegen bestehen zwischen Mahlers Komposition und der Sinfonie fantastique von Berlioz. Auch Mahler neigt, wenn auch durch bessern Geschmack gezügelt und gehalten, ein wenig mit seinem Programm zur Schauerromantik; noch mehr gleicht er ihm in dem Streben nach neuen Orchesterwirkungen. Sogar eine Besenrute nimmt daran Teil. Sie sind im ganzen edler als die der Sinfonie fantastique und beruhen im wesentlichen auf einer Übertragung der von Wagner für den »Ring des Nibelungen« ersonnenen Farben in den Konzertsaal. Mahlers Cmoll-Sinfonie bildete für ihre Entstehungszeit den Superlativ dessen, was die neue Zeit in der Kunst der Klänge und Klangmischungen erreicht und vor sich gebracht hat. In der Menge imposanter, mächtiger Töne hat sie in der früheren Sinfonieliteratur nicht ihresgleichen. Sie ist aber auch ein durch hohe und edle Ideen hervorragendes Werk.

Der erste Satz (Allegro maestoso, ₵, Cmoll) beginnt mit Motiven des Schwankens und der Aufregung, des empörten Gemüts, als wenn sich einer sträubt, eine furchtbare Nachricht zu glauben. Des weiteren entrollen ihre Bilder den ungeheuren Schmerz einer großen Seele und Begräbnisszenen. Die Phantasie sucht sich dem Eindruck des Verlustes durch Flucht in ferne, holde Zeiten zu entwinden. — Die Form, in der dieser Inhalt dargestellt wird, entspricht in den großen Zügen dem Aufbau des Sonatensatzes. Schwierigkeiten verursacht vielleicht das Verständnis des ersten Themas dadurch, daß sein Kontrapunkt als ein selbständiger Ideenteil vorausge-

schickt wird. Das zweite Thema tritt ungewöhnlich bald ein und ist in mehrere Gruppen zerteilt.

Der zweite Satz (Andante con moto, $^3/_8$, Asdur) zeigt den Helden des Tongedichts bemüht, sich in des Lebens Behagen und in seiner Alltäglichkeit wieder zurecht zu finden. Erregung klingt bald leise durch diese Versuche durch, bald bricht sie leidenschaftlich aus und wirft dieselben Töne der Verzweiflung in das Bild, die im ersten Satz so erschütternd wirkten.

Der Hauptsatz dieses Andante hat ein Thema, das dem Walzer der Volkmannschen F dur-Serenade wohl absichtlich nachgebildet ist. Ein Kontrapunkt der Celli sucht die Tanzweise zu heben, ein festliegender Baß zieht sie ins Wunderliche und Lächerliche.

Der dritte Satz (ebenfalls ein ruhiger $^3/_4$ Takt, in C moll) führt die Versuche vom Schmerz loszukommen, einen gewaltsamen Schritt weiter. Um zu vergessen, verliert sich der Trauernde ins Triviale, begibt sich mit den besten Teilen seines Wesens in unwürdige Gefahren. Umsonst! Durch alle Lagen, auch durch die Stunden neuer Hoffnungen, dringt der alte Schmerz wieder durch. Die Wunden der Seele bluten nur heftiger.

An neuen, überraschenden Mitteln der musikalischen Karrikatur durch Klang und Melodik ist dieser Satz sehr reich. Seine gebrochene Schlußstimmung führt höchst natürlich hinüber zum

Vierten Satz, einem feierlichen *C*Takt in Desdur, der ein Altsolo einführt und ihm ein »Urlicht« betiteltes Gedicht aus »Des Knaben Wunderhorn« überträgt. Wer dem zweiten und dritten Satz mit dem richtigen innerlichen Anteil gefolgt ist, wird nicht befremdet sein, wenn hier die sinfonischen Traditionen plötzlich durchbrochen werden. Der Verlauf ließ für den Helden nichts übrig als die Sehnsucht nach dem eignen Tode, und diese spricht das Altsolo — für viele Zuhörer vielleicht überflüssigerweise — ergreifend schön, in der Tonsprache alter Zeiten aus.

Aus diesem Verhältnis folgt, daß der zweite, dritte und vierte Satz eng zusammengehören und daß vielleicht ihre äußere Trennung besser unterblieben wäre.

Der fünfte Satz, kurz gegliedert, zerrissen, im Tempo immer wechselnd, führt die irreleitende Überschrift: »Im Tempo des Scherzos«, die wohl nur für den ersten, entsetzlich wild hereinfahrenden Abschnitt (3/8 Takt) gelten soll. Jedenfalls darf niemand den Charakter des gewöhnlichen Scherzos erwarten. Der Komponist schildert hier ein Gemüt unter den Eindrücken, die der Entschluß zum Sterben hervorruft. Er gibt uns Choräle und fromme, feierliche Gedanken der Ergebung, des Hoffens auf Gott und Jenseits, der Liebenswürdigkeit im schroffen Wechsel mit dem Ausdruck der Klage, des Entsetzens, des Todesgrauens mit phantastischen Bildern geistiger Umnachtung. Sie treten ganz besonders hervor in einem kurzen Abschnitt, den Hörner — die Stelle hat die Überschrift: »Der Rufer in der Wüste« — mit Signalen einleiten. In der Mitte der Komposition regt sich in einem kräftigen Marschsatz (F dur) noch einmal die Lebenslust. Als alles zu Ende ist und Stille eintritt, spielen Mittelstimmen leise auf das zweite Thema des ersten Satzes an.

Der Schlußsatz knüpft ebenfalls an die sanften befreienden Ideen dieses Themas in seinem Hauptinhalt an. Den Anfang macht ein romantisches Konzert zwischen Trompeten, Hörnern, die aus der Ferne spielen, mit der Soloflöte und der großen Trommel des Orchesters. Es hat wohl zu der Überschrift des Satzes »Der große Appell« Veranlassung gegeben und will das Auferstehen der Natur im Frühling zugleich mit der Auferstehung der Toten vor die Phantasie führen, Bilder eines Michelangelo und eines modernen Idyllenmalers in einen Rahmen drängen. Bald darnach tritt der Gesangchor ein und singt: »Auferstehn, ja auferstehn«. Der zwischen Solisten und Chor verteilte Text erklärt auch das weitere.

Wenn sich diese früher lange ignorierte C moll-Sinfonie Mahlers mittlerweile in den Konzertsälen (als »Auferstehungssinfonie«) eingebürgert hat, und wenn auch

seine weiteren Sinfonien bis zur achten — die neunte ist augenblicklich noch nicht veröffentlicht — in der Statistik der Aufführungen in der vordersten Reihe der Novitäten stehen, so ist das die Folge der raschen und kaum zu ahnenden Entwicklung, welche der Komponist nach jenem Werke genommen hat. Er ist sehr bald ein Krösus der Orchestertechnik und darüber hinaus ein Sinfoniker von ganz eigener geistiger Bedeutung geworden. Es wird allerdings noch einige Zeit kosten, bis seine Sinfonien nach dieser letzten Seite hin voll verstanden werden, und eine unbedingt beglückende, zur Liebe zwingende Wirkung wird ihnen für immer versagt bleiben. Aber als Seelenbekenntnis, als eine für viele sprechende Stimme aus der Zeit des Komponisten, haben sie schon jetzt ihren geschichtlichen Wert.

Mahler begnügt sich nicht damit, erlebte oder geträumte Freuden und Leiden in Tonbilder zu fassen, nicht mit der Wiedergabe von seelischen und sinnlichen Eindrücken, die der Aufnahme und Verwertung in jedermanns Phantasie und Gemüt sicher sind, sondern er will vor allem eine Weltanschauung predigen. Das tun die großen Meister auch, aber implizite und unwillkürlich; Mahler dagegen geht von der bestimmten Absicht aus, seine Anschauungen vom Leben und vom Menschentum, vom Wert irdischen Treibens und Wähnens zum Ausdruck zu bringen. Er ist ein sinfonierender Philosoph und als solcher, weit über Wagner hinaus, Vertreter jenes modernen, unerbittlichen Pessimismus, als dessen literarische Hauptapostel Schopenhauer und Nietzsche allgemein bekannt sind. Von letzterem unterscheidet ihn noch ein starker Rest von Humanität, der Glaube an die beseeligende Macht wahrer Liebe, an den Trost und die aufrichtende Kraft festen Wollens und Ringens. Aber die kleinen Ergötzlichkeiten der Menschheit, ihre Menuetts und Scherzos, auch ihre frommen und kirchlichen Sicherungsmittel haßt er wie Einer und geht in ihrer Verspottung gelegentlich bis zu einem Punkt, der die Kriminalität streift.

Damit erledigt sich einfach die oft aufgeworfene Frage: warum Mahler seinen Sinfonien keine Programme beigegeben habe, und damit erklärt sich auch die Menge oft abstoßender parodistischer Züge, die in den Mahlerschen Sinfonien auch dem Ahnungslosesten auffallen und die so viele seiner Zuhörer zur Zeit noch verwirren. Mahler gehört zu den im tiefsten Grunde unglücklichen Naturen, an denen die Geschichte der Künstler und der hervorragenden Geister nicht eben arm ist; seine Sinfonien bezeugen aber unabweislich, daß er auch zu jenen edlen Naturen zu zählen ist, die in der Resignation ihren Halt gefunden haben.

Rein musikalisch imponiert Mahler am stärksten durch die Beherrschung des Kolorits. Diese von den Neueren nahezu zur Hauptsache gemachte Nebenkunst meistert er nicht bloß in ihren bekannten Wirkungen und Wundern und in der ganzen Skala vom Subtilsten bis zum Gewaltigsten vollständig virtuos, sondern er liebt es hier auch, vom Glück bald getragen, bald verlassen, stark zu experimentieren. Unter den von ihm in der Sinfonie neu versuchten Instrumenten fehlen nur noch die Hupe und die Dampfpfeife; Orgelton und Glockenklang, beide schon früher versucht, werden ihm vielleicht das bleibende Bürgerrecht in der Sinfonie zu danken haben. Auch als Kontrapunktiker leistet Mahler Außergewöhnliches. Regelrechten Fugen und Variationen ist er abhold, gelegentlichen kleinen Kanons geneigt, die Hauptkraft aber wendet er der Umbildung von Themen und Motiven, der Kombination getrennter Ideen und der reichen Einkleidung der Hauptgedanken durch selbständige, in interessanten, auch harten Dissonanzen schillernde Begleitungsmotive zu. Im letzteren Punkt folgt er dem zuerst von Wagner gegebenen Muster mit einem gewissen Überschwang; das Mahlersche Orchester fesselt durch innere Lebendigkeit, zuweilen aber ist es überladen. Als Erfinder ist Mahler vielseitig und immer charaktervoll, aber nicht eigentlich universell und originell; namentlich da, wo die Themen Größe und Aufschwung aus-

drücken sollen, wo ihr Wesen auf der Tagesseite menschlichen Dichtens und Fühlens liegt, bleibt er nicht selten trocken, kommt über Marschweisen nicht hinaus und verfügt nur über eine spärliche Zahl rhythmischer und melodischer Grundformen.

G. Mahler, Dritte Sinfonie

Die dritte Sinfonie Mahlers (D moll) verläuft in zwei Abteilungen, von denen die erste aus dem ersten Satz, die zweite aus den folgenden fünf Nummern besteht. Jene bietet das Bild einer großartigen Kraftentfaltung, diese stellt ihm Tändeleien entgegen, über die erst am Ende wieder ein starker und ernster Geist siegt.

Der erste Satz (Kräftig, entschieden, D moll, $^4/_4$) beginnt mit folgendem Hauptthema:



Seine ersten Takte stellen mit dem Zitat aus dem bekannten Studentenlied »Ich hab' mich ergeben usw.« eine frohgemute, patriotische Stimmung fest, die aber bereits in der zweiten Hälfte in Unruhe und ins Schwanken gerät. Mahler läßt die einfache Melodie von acht Hörnern im unisono blasen. Schubert kommt bei einem ähnlichen Zweck im Anfang seiner großen C dur-Sinfonie allerdings sehr gut mit zwei aus, trotzdem ist das Mahlersche Massenaufgebot keine bloße Marotte oder Äußerlichkeit, sondern der Komponist braucht eine Flotte mit tausend Masten, damit der schnell eintretende Schiffbruch um so kläglicher wirkt. Schon bei der letzten Note des Themas weicht der glänzende Klang einem doppelten und dreifachen Piano, die Stimmung ist gebrochen, die Bässe fragen leise: sie klagen laut und wild: und die Trompete gibt mit greller Dissonanz in: einer Verzweiflung, einem Unfrieden Ausdruck, aus dem sich sehr lange kein

Ausweg bieten will. Es braucht nach jenem Trompetenschrei 76 Takte des Suchens und Versuchens mit neuen und alten Motiven, in den Hörnern zumal, bis sich die erschreckten Geister wie im Schlummer, den nur eine einsame Pauke leise durchklingt, beruhigen. In Bruckner-scher Art folgt jetzt mit ein Choral, der wie aus der Höhe erklingt und von der Oboe mit pastoralen Motiven begrüßt und begleitet wird. Mit ihm beginnt die Gruppe des zweiten Themas, die im Gegensatz zu dem heroischen Anlauf, mit dem das erste einsetzte, auf eine ergebungsvolle Stimmung hinlenkt. Der Weg dahin ist aber nicht leicht; zunächst, ehe der $^3/_2$ Takt einsetzt, kommt eine Stelle, wo aus der Schwermut volle Gebrochenheit geworden ist, wo die Musik allein mittelst des Schlagzeugs gespenstische und unheimliche Lebenszeichen gibt. Die Rolle des Aufhellens und Aufmunterns übernimmt da das Osterinstrument, die Posaune, und ruft in langen, energischen Rezitativen zum Choral zurück, der zuerst aus den tiefen Instrumenten in geisterhafter Färbung ertönt, dann aber in Flöten und Violinen aufsteigt. Daß ihm aber die Herrschaft noch lange nicht sicher ist, sagt die plötzliche Wiederkehr der Trompetendissonanz, es sagts auch der verhüllte Klang, in dem er intoniert wird, und drittens der seltsame Abschluß der ganzen Themengruppe in einen unvermittelten Übergang nach C dur, mit einem schrillen Einsatz der Klarinetten. Dieses Klarinettensignal bringt die Wendung im Satz, es kündet einen Überfall: neuste Feinde sind in das von Parteiungen verwirrte Land eingebrochen. Der Warnung, dem Hilferuf wird in der nun folgenden Durchführung entsprochen, die uns in einem breiten und bunten Bild den Heldenmut und die Vaterlandsliebe am Werke zeigt. Formell wird die Schilderung von einem feurigen Marsch getragen, der von C dur aus die verschiedensten Tonarten durchläuft und sich in erstaunlicher Wandlungsfähigkeit allen Phasen eines Kriegsganges und seiner Entscheidungskämpfe anpaßt. Selbst-

verständlich kommt hier der Anfang des Hauptthemas zu seiner Geltung, es lenkt und leitet die ganze Entwicklung des großartigen Tongemäldes, hier herrisch und anfeuernd, dort in wunderschönen, warmen, edlen, elegischen Umbildungen, zum Schluß nach vielen kritischen Augenblicken und nach vielen Wehrufen triumphierend. Der ganze Durchführungsteil, der ungefähr die Hälfte des ersten Satzes einnimmt, ist ein glänzendes Zeugnis des Könnens Mahlers, seiner kombinatorischen Begabung, aber auch der Macht seiner Phantasie und seines Gefühls. Der Marsch verschwindet schließlich wie ein Stück Spuk, und es beginnt die Reprise. Sie unterscheidet sich — von den hergebrachten Modulationsänderungen abgesehen — durchaus logisch von der Themengruppe dadurch, daß sie die dem Hauptthema folgende Partie des Zweifelns, Schwankens und der Unentschlossenheit überschlägt. Der Marsch schließt den Satz und zwar mit höchster Kraft in F dur.

Der zweite Satz (Tempo di Menuetto, sehr mäßig, A dur, $^3/_4$) zeigt uns den Komponisten, ähnlich wie der Walzer in der C moll-Sinfonie, als ein ausgezeichnetes Suitentalent, aber eigentümlicherweise als eines, das sich auf diesem heimischen Boden nicht wohlfühlt. Das lassen im Hauptsatze schon verschiedene Abschweifungen, noch mehr läßt es im Alternativ der unstete Wechsel von Tempo, Takt und Motivmaterial merken. Stellenweise spricht sich der Unwille, den der Komponist gegen das sinfonische Herkommen hegt, in einer gesuchten Schalheit aus.

Der dritte Satz (Comodo, Scherzando, C moll, $^2/_4$) zeigt uns Mahler noch entschiedener auf dem Weg zu einem Offenbach der Sinfonie. Wie schon das erste Thema (der Oboe): etc. trivial sein will, so geht die Erfindung durchweg auf eine grimmige Verspottung des ganzen Genres aus. Für den Zuhörer bleibt viel Witz im einzelnen zu genießen, am Schluß kommt sogar mit dem Konzert zweier Posthörner eine idyllische Episode, um deren Poesie an dieser Stelle es eigentlich schade ist.

Der vierte Satz (Misterioso, sehr langsam, D dur, $^2/_2$) knüpft in der kurzen Einleitung an die Verlegenheitsstelle am Schlusse des Hauptthemas vom ersten Satz an und bringt dann über Worte von Nietzsche ein Altsolo, das an eine getragene, halb tiefsinnige Melodie einige seltsame, altväterische Schnörkel knüpft, so daß man nicht recht weiß, ob man das Stückchen für Ernst oder Scherz rechnen soll.

Beim fünften Satz (Lustig, F dur, $^4/_4$) besteht dagegen gar kein Zweifel, daß Mahler parodieren will. Der Knabenchor, der uns hier von einer Begegnung erzählt, die zwischen Jesus und Petrus im Himmel stattfindet, tut dies in einem so kecken, unwürdigen Ton, daß es nicht noch des Gestammels auf »bamm, bimm« bedurfte, um über die gradezu frech antikirchliche Tendenz des Satzes aufzuklären. Hier hört der Spaß auf, und es kommt an Mahler ein peinliches Stück Shylock zum Vorschein.

Der sechste und letzte Satz (Langsam, D dur, C) gelangt von einem Anfang, der die Stimmung in etwas konventionellen Melodien zur Ruhe sammelt, über Strecken leidenschaftlicher Erregung zu einem Frieden in Kraft und Glanz, mit Themen und Motiven, die an schönste Stellen des ersten Satzes anknüpfen und damit die Sinfonie zu einem versöhnenden, harmonischen Abschluß bringen.

G. Mahler, Vierte Sinfonie.

Das Äußerste, was in sinfonischer Form an Parodie, an Hohn und Spott möglich scheint, bietet Mahlers vierte Sinfonie (G dur). Ihr Objekt ist der gebildete Philister, dessen Wesen und Treiben der Komponist in vier Bildern vorführt.

Der erste Satz (Bedächtig, G dur, $^4/_4$) fängt gleich mit einer Karrikatur an, nämlich harmonisch verkehrt, statt in G dur in H moll und mit Motiven plattester Vergnüglichkeit: a) *p* Flöten *f* Ob. etc.

die bald von einer billigen Sentimentalität: b) Viol *p* — *pp* etc.

abgelöst wird. Bereits mit dem zweiten Thema

c) etc.

ist der biedermeiersche Mischmasch von täppischer Lustigkeit und erkünstelter Empfindsamkeit bei der vollständigen Lächerlichkeit angelangt. Mahler gewinnt aber seinen Themen immer neue lustige Seiten ab, teils durch witzige Instrumentierung, teils durch Widersprüche in der Gedankenentwickelung: da wird der phrasenhafte Doppelschlag (von b) plötzlich von 3 Oboen unisono und im *fff* herausgestoßen, die Kontrabässe und Kontrafagotte stöhnen ihn inbrünstigst in die Leere, andre Instrumente wieder konzertieren um ihn. In der Satzführung werden nichtige Motive plötzlich mit Kantilenen kontrapunktiert, die sich wohltuend innig anlassen, aber schnell wie Seifenblasen zerplatzen, oder es spannen uns große Steigerungen und münden in Trivialitäten aus. Die Hauptstelle dieser Art kommt in der Durchführung wo aus einem kurzen, aber pompösen Orgelpunkt der Gassenhauer: etc.

entspringt. Trotz ihrer Länge bleibt die Komposition bis zum Ende amüsant.
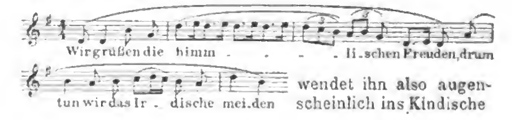
Der folgende, zweite Satz (Ohne Hast, C moll, 3/8) nimmt sich die Karrikatur philisterhafter Gemütlichkeit zum Ziel, ihr Merkmal ist ungeschickte Beweglichkeit im engen Kreise. Das will das Thema des Hauptsatzes

das nach einer kurzen Horneinleitung von einer falsch gestimmten Solovioline gebracht wird, mit seiner vertrackten Melodik sagen. Harmonie und Kontrapunkte greifen in gleichem Charakter ein, und ihm entsprechen endlich auch die zahlreichen reinen und variierten Wiederholungen, die das Thema erfährt, und die umständlichen Anläufe, die zu ihrem Eintritt unternommen werden. An einer Stelle, bei der plötzlichen Wendung aus C moll in C dur, hört man in den Flöten unverkennbares

Gelächter. Das herkömmliche Trio des Satzes steht in D dur, ist sehr kurz und hat in den Violinen eine einfache anheimelnde Gesangmelodie, deren Wirkung aber durch eine geschwätzige Klarinette absichtlich verdorben wird.

Im dritten Satz (Ruhevoll, G dur, C) nimmt der Komponist anfangs eine Maske vor und empfängt uns mit einer nicht gerade neuen, aber sehr bewährten Weise elegischer Natur: aus der sich eine Art friedevollen Abendliedes entwickelt. Den weitren Verlauf nimmt aber wieder der Schalk in die Hand. Es beginnen Variationen über das Thema, und es ist auf eine Verspottung der landläufigen Variationenform abgesehen, die durch reiche Benutzung abgebrauchter oder übertreibender und lächerlicher Wendungen, durch unsinnig schroffen Tempowechsel, durch unmotivierte Entstellungen des Themas von Abschnitt zu Abschnitt deutlicher wird. Auch der ganz unbestimmte, fast hülflose Schluß des Satze auf der Dominante gehört mit ins Bereich der Karrikatur.

Bis hierher waren die von Mahler aus dem Seelen- eben des Philisters entnommenen Parodien alle drollig, und auch die groteskeren trug ein noch immer liebenswürdiger Humor. Es ist darum bedauerlich, daß er mit dem schließenden vierten Satz (Sehr langsam, G dur, 4/4), der wieder ein Gesangsatz (für einen Solosopran) ist, die Wirkung des heitren Werkes aufs Spiel setzt. Der aus »des Knaben Wunderhorn« entnommene Text dieses Schlußsatzes gehört zu den mehreren der Sammlung, in denen die Naivität sich der Lächerlichkeit nähert. Mahler gibt ihm folgende Melodie:
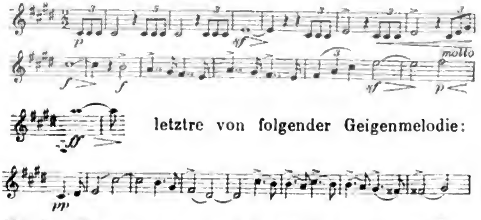


wendet ihn also augenscheinlich ins Kindische

Daß er damit nur den fromm tuenden Philister, nicht die Frömmigkeit und den Paradiesesglauben überhaupt verspotten will, ist an und für sich klar und wird noch dadurch bestätigt, daß die Nachspiele der Verse aus dem täppischen, leitenden Philistermotiv gebildet sind, mit dem die Sinfonie in ihrem ersten Takte einsetzte. Aber es ist doch fraglich, ob dieser Unterschied überall verstanden und anerkannt wird, und es bleibt deshalb kaum viel dagegen einzuwenden, wenn vorsichtige Dirigenten auf diesen Schlußsatz verzichten.

G. Mahler, Fünfte Sinfonie

Den Höhepunkt Mahlerscher Kunst bildet seine fünfte Sinfonie, die in Cis moll beginnt und in D dur endet. Ein durchaus ernstes Werk und frei von den parodistischen Absichten ihrer Vorgängerinnen, führt sie in fünf Sätzen das Bild einer trauernden Seele vorüber, die sich aus Schmerz und Verzweiflung heraus wieder ins Leben zu finden sucht.

Der erste Satz (Im gemessnen Schritt, Cis moll, $^2/_2$), der in der Form eines Trauermarsches gehalten ist, wechselt zwischen wilder Erregung und einer mit den Tränen kämpfenden Müdigkeit, die oft genug der vollen Gebrochenheit nahe ist. Erstre wird von den punktierten Rhythmen eines Themas getragen, mit dem die Trompete den Satz beginnt:



letztre von folgender Geigenmelodie:

Mit den Wiederholungen und Verwandlungen dieser beiden Themen schildert der Komponist in verschiedner

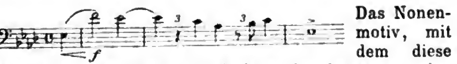
Weise den Übergang vom Aufruhr zur Ruhe, von der Stille zum Tumult der Gefühle. Schon scheint in die Seele das Gleichgewicht zurückzukehren, da beginnt in allen Baßinstrumenten Glockengeläute (B F), und aufs neue hat die leidenschaftliche Fassungslosigkeit die Oberhand und behält sie trotz der schön zusprechenden Trostmelodien, denen wir u. a. in



und in

begegnen, bis ans Ende des Satzes. Erst da fließt die Klage weich und rührend und leise stirbt die Musik, nicht ohne bis zum letzten Takt mit unerwarteten Wendungen zu überraschen. Eine solche ist das A dur bei den letzten Intonationen des Triolensignals mitten zwischen Fis moll und Cis moll.

Der zweite Satz (Stürmisch bewegt, A moll, ₵) ist eine im Charakter gesteigerte Variante des ersten. Der Schmerz nähert sich hier mit energisch trotzigen Achtelgängen und heftig rhythmisierten Motiven der Wut; Klage und Trost finden im Gegensatz dazu schöne, warme, herzliche Töne der Innigkeit. Eine Hauptrolle spielt im Beschwichtigungsdienst das Cello. Es gießt zuerst mit einer ernsten, sanften Melodie in F moll Öl auf die Brandung, als die Desperation wieder wild aufschreit, erhebt es mit einem nur von leisem Paukenwirbel begleiteten Monolog dagegen einen Einspruch, der die eben zitierte schöne Melodie an die Spitze und das empörte Gemüt etwas zur Ruhe bringt. Unter den Episoden, welche zu dieser Wendung führen, ist namentlich ein Kanon zwischen den Holzbläsern und den Cellis hervorzuheben, der aufrichtend folgendermaßen anhebt:



Das Nonenmotiv, mit dem diese Melodie einsetzt, ist vom Anfang des Satzes an eine Hauptstimme für den fortnagenden Seelenschmerz und hat das letzte Wort im Satze, der mit einem dumpfen Paukenschlag ausklingt.

Wer die Entwickelung und das Gesamtergebnis dieses zweiten Satzes nachzufühlen vermocht hat, wird der Lustigkeit, mit der der dritte Satz (Scherzo, D dur, 3/4) auf Grund folgenden Themas: anhebt, nicht trauen, und tatsächlich nimmt sie schon bald einen gedrückten Charakter an, der in dem neuen Thema einem Milchbruder der Hauptmelodie des zweiten Satzes der vierten Sinfonie, seinen deutlichsten Ausdruck findet. In dieser Richtung entwickelt sich die Stimmung weiter, der heitre Ton wird nur mit Unbehagen festgehalten, es kommen Momente des Erschreckens und der Wildheit, aus denen plötzliches Besinnen zu einer ganz ähnlichen ärmlichen Fröhlichkeit überleitet, wie sie jedermann aus dem Danse macabre von St. Saëns kennt. Zum Schluß wird sie gewaltsam zu einer erkünstelten Ausgelassenheit aufgepeitscht.

Einen bessren Weg zur Heilung des tief getroffnen Gemütes schlägt der vierte Satz (Adagietto, F dur, 4/4) ein, indem er sich der Erinnerung an den geliebten Toten hingibt. In edlen Melodien lebt sein Bild auf, es liegt aber im Charakter des Satzes, daß sie in etwas unruhiger Beleuchtung gehalten sind.

Im fünften und letzten Satz (Rondo Finale, Allegro, D dur, ₵) empfangen uns pastorale Weisen: der Trauernde versucht es mit der Sänftigung, die im Landleben und im Verkehr mit der Natur liegt. Dann kommt ein Thema:



das an rüstiges, geschäftiges Arbeiten denken läßt, und von dem aus Anläufe zur Doppelfuge und Verbindungen mit zahlreichen Nebenthemen erfolgen. Am besten schließt es sich mit dem ihm in Kraft verwandten eigentlichen Rondothema des Finale: etc. zusammen und setzt mit ihm vereint auch eine lebenslustige Fröhlichkeit durch, die sich, allerdings durch geisterhafte Klänge, durch hereinfahrende Trugschlüsse und Dissonanzen häufig erschreckend unterbrochen, äußerlich bis ans Ende behauptet. Rechtes Zutrauen kann man ihr nicht abgewinnen, und so ist der Satz, in seinen Wegen sehr verschlungen und schwer übersichtlich, auch im Schlußeindruck der pessimistischen Auffassung des Problems getreu, etwas unbefriedigend.

G. Mahler, Sechste Sinfonie.

Noch stärker kommt der weltfeindliche Zug des Komponisten in seiner sechsten Sinfonie (A moll) zum Ausdruck. Ihr erster Satz (Allegro energico, A moll. 4/4) bringt nach einer kurzen, durch einen brutalen, auf Frohn und Peitsche deutenden Rhythmus charakterisierten Einleitung ein Hauptthema mit folgendem Anfang:



Es klingt nach hartem Los und schwerem Mühen. Ihm tritt nach einem ersten Überblick über die in ihm enthaltenen Elemente der Energie und der Empörung ein zweites Thema:



entgegen, das sich mit aller Gewalt Träumen von Frieden und Glück zuwendet. Zwischen beiden steht, leise intoniert, ein Choral, der auch im weiteren Verlauf des öfteren die Vermittelung zwischen den konträren Ideen und Zu-

ständen der Themengruppe übernimmt. Zum gleichen Zweck dient noch eine Reihe sekundärer Motive und Hilfskräfte; am meisten tritt unter ihnen das Geläute von Herdenglocken hervor, die Mahlers Klangbegierde dem Sinfonieorchester einverleibt hat. Umspielt werden sie regelmäßig von in höchster Höhe vibrierenden und glitzernden Geigenmelodien friedlicher Natur. Es kommt zu einem Triumphe des zweiten Themas, das in verlängerten Rhythmen und in Adur den Satz abschließt, jedoch ohne die Kampfesrüstung abzulegen. Das harte Kommandomotiv der Einleitung ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ ist jetzt mit: ♬♬ ♬♬ ins Toben geraten.
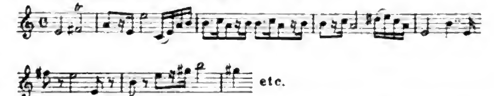
Der zweite Satz, der nochmals die Amoll-Tonart bringt, nennt sich Scherzo, er hat aber keine Spur von Heiterkeit, sondern er wiederholt nur die Kämpfe des ersten in gesteigerter Heftigkeit und Wucht. Aus dem früher immer noch gemessenen Rhythmus ist jetzt ein hastiger, ein $^3/_8$-Takt geworden, aus allen Äußerungen des Hauptthemas und seiner Gruppen spricht nackte Brutalität. Das Alternativ:

ist als volkstümlicher Gemeinplatz ein Beschwichtigungsversuch mit unzureichenden Mitteln und reizt nur die den Satz beherrschenden Geister zu immer größrer Wildheit. Sie artet mehrmals zu einem Wirrwarr aus, bei dem, Tonarten, Rhythmen, Stärkegrade eingeschlossen, alles gegeneinander kämpft. An kleinen Scherzen ist trotzdem in dem Satze bis zu dem einschlafenden Schluß kein Mangel. Noch ganz zuletzt appelliert das allein dahinpolternde Kontrafagott an die Lachlust der Hörer.

Der dritte Satz (Andante moderato, Esdur, $^4/_4$) ist sehr reich an schönen Melodien (der Sehnsucht und der still oder laut entzückten Schwärmerei. Aber, wie das gleich vom Anfang an die zahlreichen übermäßigen Dreiklänge, später die fortwährenden Modulationen andeuten,

haust auch in ihm ein Gefühl der Unsicherheit und Unruhe.

Das Finale (Allegro energico, A moll, 4/4) beginnt mit einer langsamen Einleitung, die von C moll aus suchend, aber rasch nach A moll und da in die Sphäre und die Rhythmen des ersten Satzes gelangt, bald aber in einen müden Ton: Fagott *fp* gerät und sich nur mühsam und hin und her tastend weiterschleppt. Da setzt endlich mit dem Allegro energico ein seltsames, aber kräftiges Thema ein:



Dem starken Unfrieden, der in ihm wohnt, tritt das zweite Thema:



visionsartig, im plötzlichen D dur eingeführt, mit einer Anweisung auf die Zukunft entgegen. Sie wird indessen nicht eingelöst, sondern, nachdem Szenen des Aufruhrs und der Beruhigung, Schreckensmomente mit Heerdenglockenidyllen gewechselt haben, auch lange in A dur gespielt worden ist, kommt ein Schluß in Resignation. Im drittletzten Takt schlägt die Pauke, fast roh, das Kommandomotiv des ersten Satzes an; ein leiser A moll-Akkord der Trompeten bildet den letzten Hauch der Sinfonie. Dieses Finale ist wegen des stark gehäuften thematischen und motivischen Materials, was darinnen verbraucht wird, für den Zuhörer schwer, und es ist im Charakter besonders hart: auf ganze Perioden kommt kaum ein Dreiklang.

G. Mahler,
Siebente Sinfonie.

Die siebente Sinfonie, die in H moll beginnt und in C dur endet, ist Mahlers letzter Hymnus auf die furchtlose Kraft. Sie führt den ersten Satz nach langsamer,

schwül wirkender Einleitung im Allegro con fuoco (E moll, ₵) mit dem Thema:



ein. Es bildet auch den Schluß der fünfsätzigen Sinfonie und bringt die in lärmender Lustigkeit und verzweifeltem Galgenhumor stürmenden Szenen des Finale zu einem würdigen Ende. Die drei Mittelsätze des Werks bestehen aus zwei Nachtmusiken, zwischen ihnen steht als der dritte Satz eine Art Scherzo (Allegro, D moll, $^3/_4$), das ganz in Totentanzstimmung und schattenhaft dahinhuscht. Die beiden Nachtmusiken nähern sich in ihrer parodistischen Tendenz wieder der vierten Sinfonie, sie verspotten den Philister bei seinen Liebesständchen. Die erste dieser Nachtmusiken (Allegro moderato, C dur, $^4/_4$) hat ein akustisches Kabinettsstückchen in einem, gleich nach dem das Stück beginnenden, pastoralen Dialog der Hörner einsetzenden, zehn Takte langen Sätzchen, das in einem Wirbel von Trillern, Akkordsignalen und weiteren Naturlauten mit berückender Wirkung die nächtliche Szenerie mit leuchtendem Himmel und Sternschnuppen schildert und das später nochmals kommt. Dagegen treten die mehrfachen Ständchenmelodien des Satzes sehr zurück, sie sind von vornherein absichtlich trocken und unbeholfen gehalten und arten schließlich in einen ganz gewöhnlichen Marsch aus. Noch härter geht Mahler mit dem Liebhaber in der zweiten Nachtmusik (Andante amoroso, F dur, $^2/_4$) um. Sie ist eine Sammlung mehr oder minder schmachtender Phrasen, ihre Trivialität kulminiert in den vier Takten der Einleitung.

G. Mahler, Achte Sinfonie

Zur größten Berühmtheit ist Mahlers achte Sinfonie, die sogenannte »Sinfonie der Tausend« gelangt. Diese enorme Besetzung der Sinfonie ist keine unentbehrliche Bedingung, sie wirkt, soweit sie Wert hat, auch mit 150 und 200 Köpfen, aber sie ist keine Sinfonie, sondern eine Kantate. Man kann darüber unterhandeln, ob wir nicht

musikalische Kompositionen jeglicher Art nach dem Brauch des 17. Jahrhunderts mit dem Generaltitel Sinfonie belegen wollen, aber so lange dieses Übereinkommen nicht rechtskräftig geworden ist, bleibt es eine sinnlose Umkehrung mehrhundertjähriger Begriffe, wenn man ein Werk, an dem das Orchester seinen selbständigen Anteil auf eine Reihe bescheidner Nachspiele und ein einziges längeres Vorspiel beschränkt, mir nichts, dir nichts für eine Sinfonie ausgibt. Mit gleichem oder größerem Recht könnte dann Beethovens Neunte als Kantate angesprochen werden. Wohl ist das eine Äußerlichkeit, aber eine, die darauf hindeutet, daß ihr Urheber in Gefahr war, das Normale und Natürliche mit dem Gesuchten und Bizarren zu vertauschen. Auch die Zusammenkoppelung des alten Kirchenhymnus: »veni creator, etc.« mit Goethes »Faust« zum Text der Kantate oder Sinfonie hat etwas Gewaltsames; daneben allerdings auch etwas Hellsichtiges und Großes. Denn es besteht zwischen den beiden Dichtungen ein innres Band, der Preis der göttlichen Liebe bildet es, und das erkannt zu haben, gereicht Mahler zur Ehre.

Was nun die musikalische Behandlung dieses Textes betrifft, so hat sie unleugbar ihre großen Stellen, ist aber im ganzen sehr ungleich. Da gehört denn sofort der Eingang des Werks zu den zweifelhaften Einfällen. Denn das in einer Menge teils sinnreicher, teils nur kunstreicher Umbildungen durch das ganze Werk, auch im zweiten Teile, verwendete Hauptthema:

Allegro impetuoso
ff sf
Ve-ni, ve-ni, cre-a-tor spiritus

ist zwar als stürmische Explosion heißer Inbrunst gedacht, hat aber in seinem, durch den Taktwechsel nur schlecht verdeckten Marschrhythmus einen starken Rest von Prosa, der auf die bereits erwähnten Schranken von Mahlers Erfindung zurückgeführt werden muß. Immerhin ist es in dem ersten Abschnitt bis zu den Worten: »qui tu creasti pectora superna gratia« das Beste, was der Komponist zu bieten hat. Tiefer eindrucksvoll wird

die Musik erst wieder, als nach Orgelklang und Glockenläuten bei »Infirmi nostri corporis virtute« Stille eintritt, und ein Abschnitt, dem Größe nicht abgesprochen werden kann, entwickelt sich in dem Vers: »Lumen accende sensibus« mit dem unisono-Einsatz aller Stimmen, den Knabenchor an der Spitze. Bedeutungsvoll treten aus ihm die Worte: »infunde amorem sensibus« hervor und ein Orgelpunkt auf B, der 28 Takte dauert, bringt die erste Hälfte des Hymnus zum imposanten Abschluß; an seinem Ende dominiert das Hauptthema. Von »Qui Paraclitus diceris« ab beginnt ein langer, schöner Nachgesang milden Charakters, bei reichem Leben besänftigend und beseeligend. Auch ihn krönt das Hauptthema. Damit ist der eigentliche Hymnus zu Ende, und ein Orchesterzwischenspiel leitet zu der üblichen Coda aller Hymnen und Psalmen, zum »Gloria Patri etc.« über, das ebenfalls zu dem Hauptthema zurückkehrt.

Diejenige Stelle, an welcher die Komposition einen wirklich sinfonischen Charakter annimmt, ist die Einleitung des zweiten Teils, ein Orchestersatz (Poco Adagio, Es moll, C) in welchem 164 Takte lang die Kontrabässe, meist gemeinsam mit den Cellis, Bratschen und zweiten Geigen, das Pizzicato-Motiv durchführen, in den Bläsern wird spärlich gesungen, die ersten Violinen aber halten fast die ganze Zeit an einer liegenden Stimme, dem drei gestrichenen *es*, fest. Nur im Mittelteile wird dieser Gespensterton einige Perioden hindurch aufgegeben, um erregterer Klage Raum zu geben. Das Stück erinnert an das »Libera etc« in Berlioz' Requiem, mit dem es sich auch in dem Motiv begegnet, übertrifft aber dieses Muster noch an Fremdartigkeit und in dem Stärkegrade, in welchem es Gefühle der Öde, des Druckes, der Verlassenheit und des Irrens erregt. Es ist eine unvergleichlich unbarmherzige Art von Musik, ein Bravourstück nächtiger Kunst. Nach ihm beginnt Mahlers Konkurrenz mit R. Schumann. Denn er hat sich die gleichen Szenen

aus Goethes »Faust« ausgewählt, die den dritten Teil des Schumannschen Faustoratoriums bilden. Daß der Jüngere den Älteren verdrängen werde, ist nicht zu erwarten, weil Schumann den melodischen Reiz, die bessere Vokalität und die Einfachheit des Stils voraus hat, vor allem aber den verklärten, zarten Ton dieser Himmelsszenen glücklicher trifft und festhält. Mahlers Faustmusik ist reicher an Kombination als an Inspiration, sie erfreut hie und da, z. B. bei dem kanonischen Terzett der »drei Marien«, durch Proben wohl angebrachter Kunst, aber sie verdirbt auch viel durch ein Übermaß von Arbeit. Bedeutend wird sie gegen den Schluß hin, ungefähr von den Worten der Mater gloriosa ab: »Komm, hebe dich zu hehren Sphären«, meisterlich mit dem Einsatz des Doktor Marianus »Blicket auf etc.«. Der Chor, der erst leise mit einstimmt und dann das Thema selbständig weiterführt, hebt diesen Abschnitt über die Erwartungen, die sein Anfang erregte. Ebenbürtig schließt sich der Ausgangschor »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis etc.« an, der von äußerster Zartheit aus in schlichten, natürlichen Weisen zu glänzendem Klang anwächst und mit der Verbindung der Themen von »Neige, neige etc« und »Veni sancte spiritus« das Ganze noch einmal zusammendrängt und gewaltig abschließt.

Camillo Horn, F moll-Sinfonie.

Ein zweiter Brucknerschüler, Camillo Horn, hat sich unlängst mit einer F moll-Sinfonie (Op. 40) eingeführt, die sich mit dem Hauptthema des ersten Satzes mit den Nibelungenmotiven der Hörner, die es einleiten und auch in der Neigung, längerer Sätze durch Sequenzen und Nachahmungen kleinerer Motive zu entwickeln — so hier den eingeklammerten Teil des Themas — zu dem Lehrer bekennt, neben ihm aber sehr freiherzig noch andern Meistern und Vorbildern huldigt und uns in dem Autor eine Natur vorführt, die nach Eklektik und Ausführlichkeit der Rede starke Verwandtschaft mit Joachim Raff aufweist. Stärker als Bruckner hat auf Horn R. Schumann eingewirkt, mit diesem in gleichem Maße R. Wagner

Kräftig bewegt

als Komponist der Meistersinger, aus denen seine Phantasie die freundlich frohen Farben ähnlich reich und unablässig schöpft, wie das zuerst bei Hermann Götz zu bemerken war. Im Adagio gibt auch Gounod, dessen zarte Empfindung Horn im allgemeinen sehr sympathisch zu sein scheint, mit einer bekannten Faustselle eine Gastrolle. Haben wir es somit bei dieser Sinfonie im Allgemeinen mit Erfindungen aus zweiter Hand zu tun, so erfreut sie doch durch geschickte, fleißige Arbeit und durch die logische Entwickelung eines klaren Plans. Es geht auch durch alle Sätze wenigstens ein Lebenszeichen von Individualität und eignem Stil: der Komponist bleibt häufiger als andere bei seiner Wanderung stehen und schöpft Atem, und darüber hinaus beweist er auch durch einen ganzen Satz, daß er ein Gebiet hat, auf dem er eigen ist und sehr erfreulich überraschen kann. Das ist das allerdings etwas lange und eigentlich mit zwei Trios ausgestattete Scherzo. In ihm begegnen wir, wiederum ähnlich wie bei H. Götz, ganz frischer Volksmusik, die an den Eichendorffschen Taugenichts und an andere Naturburschen erinnert, und der ein maßvoller slavischer Einschlag ganz gut steht. Auch das Hauptthema des letzten Satzes, das den endgültigen Sieg der Freude feiert, bekundet eine ähnliche Quelle.

Zahlreicher als die Schüler von Brahms und Bruckner sind diejenigen deutschen Sinfoniker, die sich keiner bestimmten Schule zuweisen lassen. Soweit sie sich im Repertoire behauptet haben, verdienen da unter den älteren R. Fuchs, A. Klughardt, F. Thieriot, E. Rudorff Erwähnung.

R. Fuchs, Sinfonie in C.

Robert Fuchs, der als Komponist anmutiger Serenaden eine feste Stellung in der neuern Musik einnimmt, hat mit seinem op. 37 bewiesen, daß er auch für die Sinfonie wohl berufen ist. Freilich kann diese C dur-Sinfonie nicht als das Meisterstück ersten Ranges gelten, als welches es der Überschwang von Freunden und Landsleuten hingestellt hat. Ihre zweite Hälfte ist jedenfalls wertvoller als die erste, in der aus Stimmung und Form

noch fremde, nicht völlig bewältigte Elemente auftauchen. Der erste Satz gleicht einem Bild, das sich ein muntrer, frischer Jüngling von der Zukunft macht. Sein Hauptthema zeigt den Mut, die Kraft und auch die Sorgen. In der Ferne hellt es sich auf: ein reizendes, schlichtes zweites Thema, das wie Kindergesang klingt, verkörpert freundliche Erinnerungen und trauliche Hoffnungen. In der Entwickelung dieser Ideen reizen und erfreuen in erster Linie die sinnigen musikalischen Details, die Modulationen, Übergänge und Zwischengedanken, in denen sich der feine, vornehme, gedankenvolle Künstler zeigt. Die Phantasie war aber der Aufgabe nicht ganz gewachsen. Fuchs hilft sich deshalb sehr oft mit launischer und theatralischer Aufregung. Merkwürdigerweise klingt auch das Orchester in den zarten Abschnitten etwas stumpf.

Der zweite Satz, ein Presto in A moll (2/4 Takt), Intermezzo betitelt, führt in einem halb nordischen, halb Mendelssohnschen Ton vor eine Reihe toller Abenteuer, vor Irrgänge des Herzens, die in phantastischer Beleuchtung jetzt weit in der Ferne der Erinnerung liegen. Mit dem dritten Satz, einem Grazioso im 3/4 Takt, finden wir den Serenadenmeister wieder. Das ist der liebenswürdige, unwiderstehliche Ländlerton der Wiener Schule, den Fuchs so natürlich durch Wendungen ins leicht Leidenschaftliche, in einen höheren Empfindungskreis zu heben weiß. Das Finale hat den östreichischen Heimatsklang noch viel stärker. Es erinnert im Hauptthema direkt an Schuberts zweite B dur-Sinfonie. Mit ihm berührt sich Fuchs hier auch in tiefsinnigen mystischen Klängen, die in die heitre Welt geisterhaft hineinfallen. Der Schluß der Durchführung zeigt sie namentlich; der Satz, der bis dahin die Sonatenform eingehalten hat, nähert sich von jetzt ab dem Rondo. Er ist somit in architektonischer Beziehung der originellste der Sinfonie, bietet aber auch im allgemeinen die glänzendsten Belege für die Begabung des Komponisten. Nicht am wenigsten sprechen sie aus dem Geschick, mit dem er gewöhnliche Ideen, wie sie in

der Natur des zweiten Themas liegen, durch die Stellung, die er ihnen gibt, zu heben weiß.

A. Klughardt, Dritte Sinfonie.

August Klughardts beste Begabung für Instrumentalkomposition weist ihn auf die Programmusik. Trotzdem und trotz des starken Herzenstons, der aus ihnen klingt, haben seine ersten beiden Sinfonien nicht im entferntesten den äußeren Erfolg gehabt, den seine dritte, die Ddur-Sinfonie (op. 37), gefunden hat. Dieses Werk der Lebensfreude, dem sich eine Zeit lang wohl alle deutsche Konzertsäle erschlossen, hat eine deutliche Familienverwandtschaft mit den Suiten Franz Lachners. Seine Musik ist munter, flott, anmutig und kräftig, liebt Tonspiel und Konzertieren, steht den Instrumenten gut und gleicht der Lachnerschen auch in der Hinneigung zu Franz Schubert. Für die letztere Beziehung gibt namentlich ihr erster Satz unwidersprechliche Belege; seine beiden Hauptthemen sind Nachklänge aus des Wiener Meisters großer Cdur-Sinfonie. Der langsame, der zweite Satz, der dichterisch vollste der Sinfonie, beginnt mit einem breiten Gesang, in dem die Seele für Glück und Frieden zu danken scheint, und flüstert dann schwärmerisch bewegt von zarten Geheimnissen. Der dritte Satz gleicht einer lustigen Ballade, in der von alten Zeiten, von Rittern und Recken kräftige Streiche, Turniere und Minnefahrten, Schwänke und Abenteuer erzählt werden.

Das Finale ist ganz der Heiterkeit gewidmet, gibt Proben eines eigensinnigen Humors und nähert sich in dem köstlich tändelnden zweiten Thema und in seiner Umgebung ($^5/_4$ Takt) einer höheren musikalischen Originalität.

A. Klughardt, Vierte Sinfonie

Die vierte Sinfonie Klughardts (Cmoll, op. 57) ist eine der beachtenswertesten und fesselndsten Stimmungssinfonien, die wir in der neuesten Zeit erhalten haben. Der Löwenanteil ihres seelischen Inhalts und der künsterischen Ausführung fällt auf den ersten Satz, der, in ähnlicher Weise, wie das in dem Doppelkonzert und in anderen Werken von Brahms der Fall ist, die übrigen fast in den Schatten stellt. Er entrollt ein Bild nach

Klärung und nach Freiheit ringender Gefühle, ein Bild, in dem harte Kämpfe und freundliche Hoffnungen einander gegenüberstehen. Die größte musikalische Macht offenbart der Komponist in der zweiten Hälfte der Durchführung, wo ihm erschütternde und rührende Töne gleich treffend im ersten Augenblick kommen. Der vollen Wirkung des Satzes steht die verwickelte und in Beiwerk verhüllte Natur des Hauptthemas etwas entgegen. Einer der schönsten Momente bildet das mutige, aufhellende Hornthema.

Der zweite Satz hat eine Choralweise zur Grundlage. In ihren Frieden bricht ein Mittelsatz hinein, wild und dämonisch, doch erfolglos. Die Freiheit der Erfindung und des Entwurfs, die ein Kennzeichen dieses ganzen Andantes ist, äußert sich am schönsten am Schluß dieser dramatischen Episode mit dem Eintritt des Cellothemas.

Der dritte Satz (Presto) ist ein Scherzo nach dem Muster Beethovens und mit ungesuchten Anklängen an ihn. Aus dem von Hörnern eingeleiteten Trio spricht die vorzügliche Begabung für edle volkstümliche Weisen, die Klughardts Opern auszeichnet.

Dasselbe Marschnersche Talent äußert sich in dem Marschsatz, der den Hauptteil des Finales ausmacht; in höhere Kreise hebt ihn eine kunstvolle, hier und da mit der von Klughardt gern aufgesuchten Fugenform arbeitende Behandlung. Die dämonischen Geister der Dichtung sprechen noch einmal herrisch aus der langsamen Einleitung des Satzes, die in seinen Verlauf noch einigemal übergreift und die als der bedeutendste Abschnitt des Finales gelten muß.

F. Thieriot, Sinfonietta.

Von den sinfonischen Arbeiten Ferdinand Thieriots ist die verbreiteste seine Sinfonietta (op. 55). Diese Komposition ist ein Beitrag zur romantischen Musik der sich durch einfache, natürliche Erfindung, durch liebenswürdige, anmutige Stimmung und namentlich durch eine ganz unübertreffliche Klarheit des Vortrags und der Form ungewöhnlich auszeichnet. Die sinnige, vornehme Ro-

manze, die mit allerlei Humoren gesegnete Tarantella erklären sich selbst, auch der Eingangssatz, ein Allegro moderato, das sich wie zu einem schönen Spaziergang anschickt und im Verlauf seinen schlichten Themen viel Schwung und auch geheimnisvolle Klänge abgewinnt.

Ernst Rudorff, der den deutschen Orchestern von den schönen B dur-Variationen und von den Ouvertüren zu Kinkels »Otto der Schütz« und Tiecks »Blondem Ekbert« hätte sympathisch sein müssen, ist erst mit seiner dritten Sinfonie (H moll, op. 50) wieder von den Konzertinstituten berücksichtigt worden. Sie bringt eine überall, auch in den leidenschaftlichen Stellen vornehme, wahr und warm empfundene und erlebte und in jedem Takte gediegene und gehaltvolle Musik, die, fernab von jeder sentimentalen Wendung, vielfach rührt und ergreift. Ihr dritter Satz schließt sich insofern an Brahms an, als er an die Stelle eines sprühenden Scherzos, so wie es schon andere getan, ein ruhigeres und intimeres Allegretto setzt. Die Selbständigkeit des Komponisten ist auch hier gewahrt, am deutlichsten durch eine ganz phantastisch flatternde Allegro-Episode. Noch handgreiflicher und von fortreißender Wirkung ist die Originalität des Komponisten im Finale. Dieses gibt der Freude von Anfang an in einer auffallend scharfen Rythmik Ausdruck und nimmt mit dem Eintritt des zweiten Themas vollständig den Charakter einer heiteren Militärszene an.

Ernst Rudorff, H moll-Sinfonie.

Auch die Sinfonien von Richard Metzdorff und Philipp Rüfer verdienen im Anschluß hieran erwähnt zu werden; beide stehen in F dur, unterscheiden sich aber bedeutend im Punkt der Selbständigkeit. Die Metzdorffs, opus 16, zeigt in Adagio und Scherzo eine natürliche, für Lieder und kleine Charakterstücke ausreichende Begabung, in den Ecksätzen aber, den ausschlaggebenden Teilen der Sinfonie also, arbeitet der Komponist so sklavisch nach Schumannschen Vorlagen, daß ihn von der unmittelbaren Entlehnung nur noch ein kleiner Streifen trennt. Der erste Satz seiner Sinfonie (op. 23) sichert Rüfer einen hervorragenden Platz für die Schilderung flotter

Richard Metzdorff, F dur-Sinfonie.

Philipp Rüfer, F dur-Sinfonie.

Fröhlichkeit und lustigen Volkslebens; mit zahlreichen Stellen ungesucht drastischer Komik — die erste kommt schon mit dem ersten Solo der Holzbläser und ihrem Achtelmotiv — versetzt er in die Sphäre der altniederländischen Kirmesmaler und läßt keinen Zweifel, daß dem Komponisten in der Suite wohl Lorbeern blühen müßten. Daß er aber über dieses Spezialgebiet hinaus den Aufgaben der Sinfonie gerecht zu werden vermag, belegen die übrigen Sätze, der letzte steht durch gesunde Kraft dem ersten am nächsten.

Reinhold Becker, C dur-Sinfonie.

Zu diesen allmählig in die ältere Reihe eingetretenen Sinfonikern gehört endlich noch der als Liederkomponist weit bekannte Reinhold Becker mit einer Cdur-Sinfonie (op. 100). Sie hat einen sehr bedeutenden ersten Satz, in dem Faustische Stimmungen energisch und mit einer an Liszt erinnernden Freiheit des Geistes beschwichtigt werden. Er endet so freudig, daß der Zuhörer auf weitere Sätze gar nicht gefaßt ist, doch vermag der zweite, der im wesentlichen den Stimmungsprozeß des ersten nur variiert, ebenso zu fesseln wie der dritte mit seiner bewölkten Heiterkeit. Das Finale ist matt und gefährdet den Eindruck der Sinfonie, die im übrigen schon wegen ihrer Knappheit und wegen des dramatischen Lebens, das sie durch die reiche Verwendung von Solis erhält, des Interesses ziemlich sicher ist.

Unter den neuesten deutschen Komponisten, die mehrere Sinfonien veröffentlicht haben, steht im Repertoire, auch dem der französischen Concertes, Felix von Weingartner mit seinen drei Sinfonien obenan. Diese Auszeichnung läßt sich innerlich damit begründen, daß gleich die erste Sinfonie dem Komponisten ein starkes, angebornes Talent für anmutige und muntre Tonbilder bescheinigte; die beiden folgenden zeigten, daß er auch höheren Aufgaben gewachsen, und daß das technische Können des Komponisten im steten Fortschritt begriffen ist.

Felix v. Weingartner, G dur-Sinfonie.

In jener G dur-Sinfonie, mit der Weingartner sich einführte, ist der erste Satz (Allegro moderato, G dur, 3/4) am wenigsten geraten. Er verspricht mit dem hübschen

Hauptthema freundlich belebte Pastoralszenen. Das zweite Thema stört sie durch Regungen eines Tiefsinns, dessen natürliche Stärke nicht ausreicht, Teilnahme zu erzwingen. Die folgenden Sätze machen das wieder gut. Der zweite (Allegretto alla Marcia, E moll, $^2/_4$) beginnt mit einem etwas ernsten Marsch, das Alternativ stimmt ein helles E dur an und zeigt den Komponisten zum ersten Mal in seiner Kunst, breite, warme Melodien an die rechte Stelle zu setzen; die Durchführung schließt überraschend mit einem neuen Einfall, einem heiter gestimmten und glänzend instrumentierten Marsch. Der dritte Satz (Vivace scherzoso, B dur, $^3/_8$) bringt in seinem Hauptthema:



den Humor der Mendelssohnschen Zeit zu Ehren, eine in der Unterstimme nachsetzende, hastige Sechzehntelfigur färbt ihn phantastisch. Nachdem diese Vorlage sehr temperamentvoll und abwechslungsreich zu einer langen Szene absonderlicher Fröhlichkeit durchgeführt worden ist, häl das Trio (As dur, $^3/_4$) Einkehr ins Innere mit einer den Cellis und Bratschen gegebenen Melodie, welche die interessante Figur von Schumanns Estrella vor die Phantasie entbietet. Das Finale (Allegro vivo, G dur, $^2/_4$) gibt mit außerordentlicher Frische Bilder der Freude zum besten. Der Übermut, den es birgt, äußert sich sogleich darin, daß die flüchtigen Glieder des Hauptthemas kaum zu fassen sind, das zweite Thema ist ungemein drollig und weist unverkennbar auf volkstümliche Quellen, denen Weingartner überhaupt gern nachgeht. Und so wie er begonnen, geht der Satz mit Scherz und Witz weiter und endet liebenswürdig ausgelassen; ein erfreulicher Beitrag zur heitren Kunst unsrer Tage.

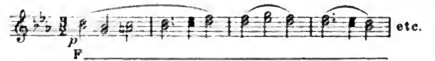
Mit den spätren Sinfonien hat der Komponist sich auf das Gebiet ernstrer Seelenmalerei begeben und auch hier, wenn auch nicht bis zum letzten Rest befriedigend, Beweise einer bedeutenden Künstlerschaft erbracht.

Felix v. Weingartner, Es dur-Sinfonie.

Die zweite Sinfonie (Es dur) geht in ihrem ersten Satz (Allegro mosso, Es dur, ₵) von einem seltsamen Zustand der Verwirrung aus, dessen Schilderung der langsamen Einleitung überwiesen ist. Sie sucht nach der Tonart, sie sucht nach Motiven, kommt aber nicht über Brocken hinaus und gewinnt erst Halt, als die Trompete das durch Wagners »Rheingold« zu frischer Geltung gelangte Ursignal: intoniert. Es wird sofort mitten in einem As dur-Akkord wiederholt und leitet schnell zu dem Allegro hinüber, das auf einem Thema des Aufschwungs und des Strebens



und einem anderen, sehr volkstümlich gemeinten, steht, das von dem Anfang:



aus, zunächst in visionärer Färbung, auf Gemütsruhe und Seelenfrieden hinweist. In der Durchführung des aus diesen Ideen entspringenden Prozesses wird in ansehnlichem Maße Tiefe und Leidenschaft entwickelt; die originellste und größte Stelle des Satzes ist der lange Orgelpunkt auf *C*, welcher die Wiederkehr des Lento und die darauf folgende Reprise vorbereitet.

Der zweite Satz (Allegro giocoso, C dur, $^3/_4$) ist in seiner derben Fröhlichkeit sehr nahe mit dem Scherzo von Bruchs Es dur-Sinfonie verwandt. Noch mehr als der Hauptsatz arbeitet das Trio (G dur) mit Dudelsackmusik, seine drollig behagliche Melodie wird, ähnlich wie der entsprechende Abschnitt der ersten Sinfonie, von Bratschen und englischem Horn vorgetragen. Später kombiniert der Komponist die Themen des Hauptsatzes und des Trios und steigert die Lustigkeit noch durch Auf-

stellung eines neuen dritten, sehr grotesken Themas. Viel Kunst und viel Effekt!

Der dritte Satz (Adagio, As dur, 4/8) kehrt den Ernst, mit dem die Sinfonie anfing, ins Fromme und zwar auf Grund eines Themas, das in einer Beethovenschen Sonate stehen könnte. Daß dieser Anlehnungsstil beabsichtigt ist, ergibt die Fortsetzung, denn auch der ganze Aufbau und Verlauf des Satzes schließt sich an ein berühmtes Beethovensches Muster, an das Adagio der Neunten Sinfonie an. Dem As dur-Teil folgt ein, meistens von den Bläsern allein vorgetragener, zweiter Teil (in Es), der dem ersten stimmungsverwandt ist und doch mit ihm ähnlich kontrastiert, wie die Erfüllung mit der Bitte. Die beiden Teile alterieren dann, genau dem Modelle folgend, in Variationen.

Das Finale beginnt wieder mit einem Lento, in dem das Hauptthema des ersten Satzes angespielt wird. Dann setzt das Allegro risoluto (Es dur, 3/4) in Form einer Doppelfuge über sehr bestimmt an Kraft und Fröhlichkeit mahnende Themen ein. Es wird aber kein rechter Ernst mit der Fuge, sondern sie schweift beständig ab, erst zu dem Hauptthema des ersten Satzes, dann zu dem Nibelungenmotiv. Ein herzhaft fideles zweites Thema scheint den Reminiszenzen ein Ende zu machen, aber nein: jetzt kommt auch das Hauptthema des Scherzo, ihm folgen die Melodien des Adagio, und wie im Guckkasten zieht die ganze Themensippe der Sinfonie vorüber. Entschieden hat der Komponist an diese Aufgabe viel Kunst und Geist verwendet und mit ihrer Lösung dem Zuhörer auch zweifellos Vergnügen bereitet, aber er entwürdigt damit sein Finale zum Potpourri und erweckt Zweifel an dem Ernst seiner ganzen Sinfoniearbeit.

Felix v. Weingartner, E dur-Sinfonie.

In seiner dritten Sinfonie (E dur) gibt sich Weingartner moderner als in den vorhergegangenen. Die Besetzung mit sechs Hörnern, Orgel (auch Heckelphon und Celesta) zeigt das äußerlich, in der Tonsprache aber geizt diese Sinfonie darnach, in bezug auf die augenblicklich so beliebte Heißblütigkeit auf der Höhe zu stehen. Aller

Allüren entkleidet, zeigt indessen die Erfindung des Werks, im Vergleich mit dem ersten Satz der zweiten Sinfonie, einen Rückgang im pathetischen Vermögen des Komponisten. Wenigstens ist er hierin unverläßlich geworden.

Das beweist namentlich der erste Satz (Allegro con brio, E dur, $^2/_2$). Gewiß hat er sehr schöne Stellen, aber an seiner vielmals stockenden, immer wieder anlaufenden Entwickelung straft es sich bis zum Ende, daß das Hauptthema, das seine, ein großes, edles Streben zum Ausdruck bringende Stimmung tragen soll, nicht in der Seele des Komponisten zur Reife gekommen, sondern im Grunde nur dem F dur-Stück von Beethovens Rasumowsky-Quartetten entnommen ist.

Der zweite Satz (Allegro vivo, scherzando, As dur, $^3/_4$), den einige verwegne Zweiviertеltakte einleiten, ist im Hauptthema und seinem Gebiete durch eine eigne Mischung von Wildheit und Behaglichkeit originell. Letztre übernimmt im Trio (Meno mosso, F dur) die volle Herrschaft, und da zeigt sich sehr hübsch eine neue Seite an dem Sinfoniker Weingartner: sein Östreichertum, seine geistige Verwandtschaft mit Schubert, Bruckner und vor allem mit Johann Strauß, den er ebenso unverhohlen und glücklich kopiert wie er das früher mit Beethoven getan hat. Das bedeutendste Stück der E dur-Sinfonie ist ihr dritter Satz (Adagio ma non troppo, Des dur, $^4/_4$). Tiefernst beginnt ihn der Posaunenchor, besorgten Tons wird er fortgesetzt, da bringt das zweite Thema (A dur) die Beruhigung. Der ganze Satz ist schön und reich an einfach edler Melodik.

Das Finale setzt mit einem Allegro moderato, dem sich abermals, wie der Einleitung der zweiten Sinfonie, eine bestimmte Tonart nicht zuweisen läßt, im Vierviertеltakt wild und entsetzt ein. Bald macht es dem Haupttempo (Allegro vivace, E dur, $^2/_2$) Platz, das die Aufregung zunächst mit einem Thema:



dämpft, hinter dem wir gleich eine Fuge erwarten. Sie kommt auch richtig, gelangt aber nur bis zur zweiten Stimme, die das Cello hat. An der Stelle der nun fälligen Bratschen kommen die Holzbläser und mit ihnen schelmische und schalkische Geister. Ihnen überantwortet der Komponist im weiteren mehr und mehr den Satz. Zunächst stimmt er im Sinne des zweiten Themas wieder eine Wiener Ländlerweise von der behaglich traulichen Art an, die auch Brahms ans Herz gewachsen war. Weingartner spielt aber nicht bloß auf den Wiener Ton an, sondern er vertieft sich bis über die Ohren in die unverfälschte flotte Praterlustigkeit. Dem Gipfel des Vergnügens begegnen wir bei

Da lag auch der Gedanke nicht mehr weit, in einen regelrechten Wiener Walzer zu fallen. Und wirklich: er kommt, aber doch noch überraschend, nämlich auf Grund des oben mitgeteilten Fugenthemas. Der Spaß ist zweifellos reizend, aber bedauerlich bleibt es, daß der Komponist von seinem Witz nicht wieder loskommt und bis zum letzten Takte fortwalzert. Das hatte die Sinfonie nicht verdient. Doch ist ihr im Grunde nur dasselbe geschehen, wie dem Finale der zweiten, und beide Fälle zeigen, ebenso wie die Exzesse Mahlers, daß es vielen Musikern in unsrer realistischen Zeit schwer fällt, den idealen Charakter der Sinfonie rein zu erhalten.

Hugo Kaun, C moll-Sinfonie

Wenn sich Hugo Kaun, der seiner Sinfonie »An das Vaterland« und seiner sinfonischen Dichtungen Hiawatha und Minnehaha wegen in Amerika schon vor Jahrzehnten gefeiert worden ist, die allgemeine Aufmerksamkeit deutscher Kreise endlich mit seiner zweiten, der C moll-Sinfonie (Op. 85) erschlossen hat, so ist das ein wohlverdienter Erfolg. Denn sie ist eine der charaktervollsten und klarsten Arbeiten der neueren Zeit und kommt aus einem reichen und durch ungewöhnliche Feinheit persönlich geprägten Empfindungsleben, das sich auch, teilweise wenigstens, einen Stil für sich geschaffen hat. Ihr dich-

terisches Problem ist der tausend und abertausendmal schon behandelte Kampf ums Glück, es findet aber — für unsre Zeit symptomatisch — eine trübe, tragische Lösung, ähnlich wie das noch zuletzt in den Sinfonien von Alfven, Suck, Sibelius der Fall war. Nach Inhalt und Stil ist der erste Satz der bedeutendste. Hier setzt sich die Sehnsucht nach Sonnenschein und Lebensfreude mit einer tiefsinnigen Beklommenheit in eigner Weise auseinander, nämlich so, daß die Elemente des Glücks nie den Platz überzeugend behaupten. So oft sie sich anschicken, einen Sieg zu feiern, kommt das Signal des Fatums
Die Erfindung Kauns ist unverkennbar von Wagner beeinflußt, besonders die Motive des Feuerzaubers und der Tarnkappe haben eingewirkt, aber der Komponist hat auf dem Wagnerschen Grund sich ein eignes System für Harmonik und Stimmführung ausgebildet, das gern seltne Nonenakkorde verwendet und verkettet, das mit wühlenden Durchgängen begleitet, nach freien Wechselnoten und in Berlioz' Art nach fremden, am liebsten querständischen Akkordfolgen fahndet. In dieser reichen Verwendung unwesentlicher Dissonanzen unterscheidet sich aber Kaun von andren Modernen dadurch, daß er dieses und die verwandten Ausdrucksmittel nicht maniermäßig verschwendet und mißbraucht; sie sind vielmehr überall eine romantische Würze der Hauptideen, und er gewinnt ihnen Farben von einer Zartheit, Tiefe und Wärme ab, die diesen Sinfoniesatz in Herz und Gedächtnis eingraben.

Das Adagio strebt aus der Erregung, die sich in der Unruhe der Modulationen äußert, mit Gebet und Erinnerung hinauszukommen. In der Gestaltung der Themen und Melodien wechselt Pathos mit Schlichtheit, Sprache und Stil schwanken etwas zwischen neuer und alter Zeit; letztre ist durch zahlreiche Bachsche Vorhalte vertreten. Das Scherzo hat den grimmen Humor des Hagen in Wagners »Ring«, sein Tonspiel durchzieht es wie Waffenklang. Das Finale beginnt mit:

etc. also mit den plumpen und brutalen Marschrhythmen, die eine Spezialität Mahlers sind. Kaun steigt indessen nicht ganz in diese prosaische Sphäre herab, sondern er gibt dem Satz den Charakter eines Trauermarsches, dessen Melodien in die Klage erregte Motive aus dem vorhergegangenen Scherzo mischen. Möglicherweise hat ihm die Form eines militärischen Begräbnisses vorgeschwebt. Logisch ist dieser Ausgang der Sinfonie ohne Zweifel, aber eben so sicher kann man sich ihn schöner und ihrem Anfang würdiger angepaßt denken.

Bedeutend zahlreicher ist die Gruppe der deutschen Komponisten, die bisher nur eine Sinfonie geschrieben oder veröffentlicht haben. An ihrer Spitze stehen nach Zahl der Aufführungeu Eduard Sträßer, Max Reger und Fritz Vollbach, in zweiter Reihe: Georg Göhler, Ferdinand Hummel, Paul Juon, Georg Schumann.

Ewald Sträßer, G dur-Sinfonie.

Daß die G dur-Sinfonie (Op. 26) Ewald Sträßers sich so schnell und weit verbreitet hat, verdankt sie der großen Dosis Originalität, welche namentlich die beiden Schlußsätze auszeichnet. Die Sinfonie ist das Produkt eines ausgesprochnen Romantikers, der keine Empfindung, keinen Satz aussprechen kann, ohne auch den Gegensatz mit zu berühren und konträre Stimmungen hereinschillern zu lassen. Aber er bewegt sich auf diesem Boden mit einer ähnlichen Frische wie Hermann Götz, an dessen F dur-Sinfonie Sträßers erster Satz lebhaft erinnert. Sträßer ist aber das stärkere Temperament und in der Formbehandlung selbständiger. Hier in der Freiheit des Vortrags, in der Unmittelbarkeit, mit der die Themen vor unsren Augen entstehen und Gestalt gewinnen, erinnert der Komponist an Robert Volkmann und seine D moll-Sinfonie. In voller Deutlichkeit zeigt sich die dramatische Individualität Sträßers zuerst im zweiten Satz, im Andante, an der Stelle, wo nach der rezitativischen Einführung des zweiten Themas die Erregung in ruhige Klage verwandelt und in Fugenform ausgeführt wird, dann wieder in leidenschaftliche Glut

gerät, als müßte das Glück erzwungen werden. Und da grade wird kurz abgebrochen, und rührend setzt das Hauptthema des Satzes mit seiner Resignation nnd Ergebung wieder ein. Der eigentümlichste Satz ist der dritte, ein Scherzo, das sich über den Charakter der Gattung ganz hinwegsetzt. Nur die Figuren und Rhythmen der Geiger halten an der üblichen Raschheit und Lebendigkeit fest, der Kern, der in den Themen der Hörner und Trompeten liegt, ist herb, ernst und trotzig. Das Trio kost und schwärmt nicht, sondern schlägt eine Art Marschweise an. Die ganze Sinfonie ist schwer zu spielen, am meisten das Finale, das sich inhaltlich mit dem von Beethovens Achter berührt und voll harter Humore ist.

Auf weitre Sinfonien des Komponisten darf man große Hoffnungen setzen.

Max Reger, Sinfonietta.

Die Sinfonietta (A dur, Op. 90) von Max Reger hat wesentlich der Name des Komponisten flott gemacht, aus eigner Macht sich Freunde zu erwerben, vermag sie nicht; sie überschwemmt mit Tönen ohne Musik. Durch seine Serenade und durch die Variationen über das Thema des alten Hiller hat Reger genügend bewiesen, daß auch die Orchesterkomposition auf ihn Hoffnungen setzen darf; wenn sie durch die Sinfonietta eine Enttäuschung erfahren, so liegt das allem Anschein nach daran, daß der Komponist ohne ausreichende Sammlung zu Werke gegangen ist und sich zu sicher auf die Macht seiner kontrapunktischen Fertigkeit verlassen hat. Das hat sich namentlich am ersten Satze gerächt. Ihm fehlt der geistige Fond in einem Grade, der bei namhaften Komponisten gradezu unerhört ist. Die Ursache liegt weniger an dem Mangel eines sinfonischen Gedankens, als daran, daß das kleine heitre Motiv, das Reger an die Spitze des Satzes stellt, nicht genügend festgehalten wird.

Es ist an und für sich nicht schlechter und nicht besser, als eine Menge thematischer Einfälle, aus denen Borodin und andre Vertreter nationaler Schulen große und hübsche Sätze entwickelt haben. Aber Reger treibt

sofort Allotria mit Nebenmotiven und kleinsten Künsten und scheint darüber den Ausgang der Komposition nahezu vergessen zu haben und zu einem Plan kaum gekommen zu sein. Ein formeller Gegengedanke ist zwar da, aber aus Mangel an Plastik geht er ziemlich spurlos vorüber, und auch die sehr guten Stellen humoristischer Natur, die der Satz ohne Zweifel hat, bleiben ohne Eindruck.

Die weitren drei Sätze sind dem ersten an Menge trefflicher, zuweilen eminent volkstümlicher Gedanken und im maßvollen Charakter der kontrapunktischen Ausstattung überlegen, aber auch in ihnen verdirbt sich der Komponist alles durch modulatorischen Schwulst.

Fritz Vollbach, Hmoll-Sinfonie.

Die Sinfonie (H moll, Op. 33) Fritz Vollbachs, der bisher hauptsächlich durch kleinere Werke für Chor oder Orchester bekannt geworden ist, verdankt ihren Erfolg weniger den musikalischen, als den künstlerischen Fähigkeiten des Verfassers. Sie ist nach jener Seite durchaus tüchtig, auch durch die Einwirkungen alter Musik von besonderem Interesse, indessen angesichts der offenbaren Berührungen mit Händel, mit Mendelssohn und andren neueren Größen nicht originell zu nennen. Aber die Sinfonie zeichnet sich durch Einheitlichkeit, Planmäßigkeit und dadurch aus, daß sie bei vollständiger Klarheit und Übersicht doch besondre Bilder bietet. Sie gleicht in dieser Beziehung bis zu einem gewissen Grade den Werken Heinrich von Kleists, das Eigne ihres Inhalts aber besteht in der Darstellung eines trotzigen, wetterharten Charakters, etwa einer geschichtlichen Figur vom Schlage Oliver Cromwells. Die Darstellung, die in den gewöhnten Formen der viersätzigen Sinfonie verläuft, ist knapp und hält konsequent die Hauptzüge des Vorwurfs fest. Dieser Konsequenz fügt sich die thematische Erfindung, ihr entspringen auch einzelne Abweichungen vom regelrechten Satzsystem. Gleich der erste Satz zeigt eine solche, indem er zu dem Hauptthema:



den Gegensatz: nicht, wie üblich, in der obren, sondern in der untren Dominant aufstellt. Dadurch bleibt er härter und für die alsbald erfolgende Fortsetzung in Form einer streitbaren Achtelkette geeigneter. Die in der Durchführung veranschaulichten Pläne und Taten des Helden der Sinfonie stützen sich fast ausschließlich auf die Motive und ; ein weitrer bedeutungsvoller Charakterzug tritt in der häufigen Einfügung von Fermaten und in feierlichen, choralartigen Episoden des Posaunenchors hinzu.

Daß die Ereignisse und Gestalten, die in Vollbachs Sinfonie die Phantasie beschäftigen, in alten Zeiten zu suchen sind, geht besonders aus ihrem Scherzo bestimmt hervor. Sein an den Fliegenden Holländer R. Wagners erinnerndes Hauptthema

Presto

könnte der Rythmik und auch dem Tone nach ganz gut aus einem Mensuralkodex stammen und leistet der Einheitlichkeit der Sinfonie einen vorzüglichen Dienst. Gegen sein kampfgerüstetes Wesen können die anmutigen Regungen friedlichen Lebensglücks, die sich ihm entgegen drängen, nicht aufkommen; die letzten Takte des Satzes betonen seine herrische Natur nochmals ganz unbarmherzig; es wird nicht geschlossen, sondern mit wildem Ungestüm abgebrochen.

Die gesangreichen Melodien des Adagios bedeuten Bitten, Gebete und Äußerungen schwacher und zögernder Hoffnung. Mehr als in den ausgeführten Themen des Satzes, liegt sein geistiger Kern in dem kurzen Motiv

Adagio

mit dem ein- und wiederholt übergeleitet, auch der Schluß bestritten wird. Es ist aus »Asas Tod« in Griegs erster Peer-Gynt-Suite sehr bekannt, tut aber auch hier seine Schuldigkeit.

Der religiöse Unterton, der die ganze Sinfonie durchzieht, kommt im Finale deutlich zum Vorschein. Mit

einem Posaunensatz, der eine liturgische Intonation des »Hallelujah« spielt, wird es eröffnet, mit einer vom ganzen Orchester träumerisch entzückt eingesetzten, in ernste, glänzendste Festklänge ausmündenden Paraphrase dieses Hallelujah geschlossen.

Georg Göhler, D moll-Sinfonie.

Daß die ohne Opuszahl veröffentlichte D moll-Sinfonie Georg Göhlers eine Jugendarbeit, vielleicht eine Frucht erster Versuche ist, ergibt sich aus dem Wertunterschied, der zwischen den Stellen der Erfindung, der Inspiration und denen der Arbeit oder der dichterischen Kraft besteht. Die Übergänge und die ihnen verwandten Abschnitte, welche der Komponist im Augenblick, wo eine Idee sich an den Hauptpunkten zu Tönen klärt, noch auf sich beruhen läßt, machen sich zum Teil als Nachguß bemerklich und sind mit den Hauptträgern der Sätze nicht zum Ganzen verschmolzen. Doch gilt das durchaus nicht für alle; den schwächeren Stellen stehen hier gleichviel meisterlich gelungene, durch Geist und Frische ausgezeichnete gegenüber, und in der Hauptsache zeigt diese Sinfonie ein so starkes und selbständiges Talent, daß die verhältnismäßig beträchtliche Zahl von Aufführungen, die sie erfahren hat, ganz natürlich ist.

Da von den fünf Sätzen der erste in den zweiten übergeht, und der dritte, vierte, fünfte einander ebenfalls ohne Unterbrechung folgen, haben wir es mit einer Sinfonie zu tun, die einen Lebensbericht in zwei Hauptbildern gibt. Diese können vielleicht als Jugend und Reife überschrieben werden. Der erste teilt sich in tatenfrohes Stürmen (Allegro risoluto) und blindes Genießen (Tempo di Valse); der zweite wendet sich von Enttäuschung und Entsetzen (Vivace furioso) über ernstes Besinnen (Adagio) zu neuer edler Lebensfreude (Allegro appasionato e trionfante). Dieser schlichte und ungesuchte Inhalt ist mit ebenso natürlicher und einfacher Musik und in einem Stil wiedergegeben, der allen rhetorischen Aufputz verschmäht. Eine wirkliche innere Originalität, die keiner äußeren Nachhilfe bedarf, spricht deutlich genug aus der thematischen Erfindung und aus der zuweilen jugendlichen

Keckheit der Gedanken selbst oder der Form, die sie sich gewählt haben. Das Höchste leistet nach dieser letzten Beziehung der Walzer, der melodisch nur eben noch skizziert ist und stellenweise dem Rhythmus die ganze Schilderung überläßt. Auch ist sein sinnberauschender Klang ein bedeutendes Zeugnis für die angeborene Instrumentationsbegabung des Komponisten.

F. Hummel, D dur-Sinfonie.

Die D dur-Sinfonie (Op. 105) von Ferdinand Hummel hat unter den neueren Werken ihre eigne Marke durch die Entschiedenheit, mit welcher sie einen freundlichen, heiteren Grundton durchführt. Ihre Anakreontik steht zwar, wenn wir an Rüfer, Weingartner oder an die zweite Sinfonie von Brahms denken, in unsrer wesentlich pessimistischen Zeit nicht vereinzelt, aber sie ruht bei Hummel auf einem echten und breiten Naturgrund. Das zeigt sich darin, daß seine von der Form geforderten Ideen der Abwechselung mehr auf Steigerung der Lebensfreude als auf Kontraste hinauslaufen. Wirklich melancholischen Kreuzungen gestattet er nur in den Durchführungen vorübergehend Zutritt, und so, daß ein ernstliches Ringen und Kämpfen unterbleibt. Die gewohnte motivische Entwickelung wird auch hier durch fertige Themen und Melodien ersetzt. Alles in dieser Sinfonie ist bequem und angenehm faßlich, am meisten das im Hauptsatz Mendelssohnisch gefärbte Scherzo und das im schlichten Volksliedstil beginnende Adagio.

P. Juon, A dur-Sinfonie.

Paul Juons A dur-Sinfonie (Op. 23) beginnt außerordentlicher Weise und ähnlich wie Goldmarks »Ländliche Hochzeit« nicht mit einem Sonatensatz, sondern mit Variationen, als eine Art freier Passacaglia oder Ciaconne. Das entschieden nordisch klingende Thema ist ein zweiteiliges Lied von gemischter Stimmung; es fängt fröhlich beschaulich an, läßt aber am Ende beider Hälften einen Verdruß, einen Zweifel merken. Die Variationen führen nun die seelischen Qualitäten, die sich in dieser Skizze bergen, breit und deutlich vor. Zunächst stehen finstere Entschlossenheit, Kraft und Erregbarkeit an der Spitze, dann kommen mit einem Adagio und einem Andante

innige Regungen eines warmen Gemütes, mit einer Art langsamen Walzers freundliche Humore zum Wort, den Schluß bildet aber eine äußerst trotzige, gelegentlich wilde Fuge. Der Satz zählt unter die gehaltvollsten Leistungen moderner Variationenskunst und hat seinen Hauptwert darin, daß er ebenso logisch wie natürlich ein reiches Charakterbild entwickelt.

Das Scherzo und der langsame Satz — dieser als Romanze bezeichnet — passen sich dem Plane der Passacaglia folgerichtig darin an, daß sie die hellen gegen die düsteren Elemente zurücktreten lassen. Das Finale hat Sonatenform mit dem Thema der Variationen des ersten Satzes als Hauptthema. Dieses tritt jetzt mit dem Aufgebot äußerster Energie und Kraft auf, bald stürmisch und bedrohlich, bald in stolzer Ruhe, einmal auch — ein Rezitativ der Klarinette kündigt die Stelle an — demütig, bittend, in Triolen schmeichelnd. Der Ausgang bleibt hart und unbeugsam. Das Finale ist in bezug auf unmittelbare Inspiriation der bedeutendste Satz der Sinfonie und hat meisterliche Stellen ersten Ranges.

G. Schumann, F moll-Sinfonie.

Daß die F moll-Sinfonie (Op. 42) Georg Schumanns sich wenig verbreitet hat, kommt von der unverkennbaren Ungleichheit des Werkes, von dem gefährlichen Naturgeschenk einer leichten Feder. Sie hat einen Satz, der des ungeteilten allgemeinen Beifalls sicher ist in ihrem Scherzo mit dem unwillig drängenden Hauptthema und dem köstlich einfach und volkstümlich zusprechenden Trio. Der stammt von dem ausgezeichneten Humoristen, der die Serenade der zurückgewiesenen Liebhaber, der die Variationen über das lustige Thema geschrieben hat. Auch sonst ist an der Sinfonie vieles zu loben, vor allem der klare Plan, nach dem sich die Sätze folgern, und nach dem das Ganze sich durch die thematische Einheitlichkeit, die zwischen erstem Allegro und Finale besteht, abrundet. Auch die starke dramatische Begabung, die im Anfang des Ruthoratoriums des Komponisten, die im Mittelsatz seines hundertsten Psalms so selbständig hervortritt, findet man in einzelnen Durchführungsabschnitten der Sinfonie wieder.

Ferner zeichnen sich die Hauptthemen des ersten und zweiten Satzes durch Charakter, jenes durch leidenschaftliche Melancholie, dieses durch Innigkeit aus. Die Schwächen liegen in matter erfundenen Gegenthemen und in allzu starken Anklängen an Wagner in erster, an Brahms in zweiter Linie.

H. Behm. H. Bischoff. K. Bleyle. G. Fitelberg. R. Hermann. C. A. Lorenz. E. Moor. M. v. Oberleithner. E. Paur. H. Zöllner.

Es bleibt von der neuesten deutschen Sinfoniekomposition nur noch ein Rest von Werken übrig, die bisher noch gar nicht oder sehr wenig aufgeführt und bekannt geworden sind. Da mag ganz kurz auf die Sinfonien von Hermann Behm, Hermann Bischoff, Karl Bleyle, G. Fitelberg, Robert Hermann, C. A. Lorenz, Emanuel Moor, Max von Oberleithner, Emil Paur und Heinrich Zöllner hingewiesen werden. Die der beiden letztgenannten Komponisten sind Arbeiten lebensfreudiger Natur, im Stil zeigen beide den routinierten Eklektiker. Die Paursche, den Pittsburger Musikfreunden und ihrem Sinfonieorchester gewidmet, hat ähnlich wie Dvořaks »Aus der Neuen Welt« Einlagerungen spezifisch amerikanischer Musikkultur. Oberleithner, von dem bereits zwei Sinfonien vorliegen, scheint über die ihm gewiesene Richtung noch nicht klar zu sein, seine gelungensten Leistungen liegen auf der Seite natürlicher Einfachheit und Schlichtheit, sein Streben gilt aber mehr dem großen Pathos und der Leidenschaftlichkeit im Wagnerschen Stil. Die Sinfonie von Bischoff, reich an guter, plastischer und eigner Erfindung, ist das Werk eines wirklichen hervorragenden Talentes, bei der von Robert Hermann überwiegt der Eindruck des Affektierten, die von Bleyle, deren Sätze ohne Pause abgespielt werden, ist frisch, hie und da auch sehr gewöhnlich erfunden und durchschnittlich nur mit mäßigem Glück entwickelt. Eine Kraft, die zu gangbaren Bahnen über Brahms und Bruckner hinaus führen könnte, birgt sich auch in dieser Liste nicht.

Obwohl der Aufschwung in der außerdeutschen Orchesterkomposition, als er in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann, zunächst nur der Programmusik und der Pflege und Weiterbildung nationaler, volks-

tümlicher Musikelemente zugute zu kommen schien, so gelangte doch im weiteren Verlauf auch bei ihr die Sinfonie nach klassischem Muster, die Sinfonie, welche subjektive Stimmungen ihrer Verfasser in breiten Bildern entrollt, auf den ersten Platz. Die Russen, ebenso die Böhmen, haben das nationale Element in der Sinfonie allmählich zurücktreten lassen; auch bei den Franzosen spielt die mehrsätzige Programmsinfonie eine untergeordnete Rolle. Der Schatz ihrer klassischen Sinfonien ist dagegen in der letzten Zeit um einige bedeutende Stücke vermehrt worden.

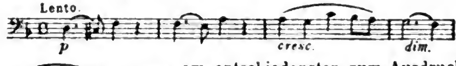
C. Franck, D moll-Sinfonie.

Als erstes derselben nennen wir die Dmoll-Sinfonie von César Franck. Franck ist zwar in Lüttich geboren, aber einer jener Belgier, die ohne Abzug der französischen Schule zugewiesen werden können. In Paris hat er gelebt und gelitten. Erst nach seinem Tode suchte man das Unrecht wieder gut zu machen, das die blinde Mitwelt seinem hervorragenden Talente zugefügt hat. Namentlich seinem letzten Oratorium, »Die Seligkeiten«, ist dieser Umschwung zugute gekommen; im Gefolge dieses Werkes erschien dann hie und da wohl auch eine oder die andere seiner interessanten sinfonischen Dichtungen. Die bedeutendste seiner Instrumentalkompositionen ist aber seine D moll-Sinfonie, die, ebenfalls aus dem Nachlaß und ohne Opuszahl veröffentlicht, den Anspruch erheben darf, allgemein gekannt zu sein.

Dem Inhalt nach ist sie offenbar ein Stück Selbstbiographie, eine jener gegen ein hartes Schicksal gerichteten Klagen, wie wir sie in der neuen Sinfonieliteratur ziemlich häufig haben. Dieser Charakter allein würde seiner Zeit für einen französischen Mißerfolg genügt haben. Erschwerend kam aber hinzu, daß Francks Stil von nationalen Rücksichten keine Notiz nahm und Wagnersche und Lisztsche Ausdrucksmittel anwandte, an die sich selbst Berlioz nicht gewagt hätte. Die Franzosen waren damals den Harmonien gegenüber noch sehr konservativ und empfindlich. Franck aber fügt die Nonenakkorde kettenweise hintereinander, wenn er so gestimmt

ist, und drückt seinen Zuhörern die schönsten Quintenparallelen förmlich ins Ohr, wenn sie ihm für einen poetischen Zweck am Platz erscheinen. Er nimmt als Poet und Charakterkopf wieder Berliozsche Tendenzen auf, aber mit weit reicherem Können. So ist er der Vater der neueren französischen Instrumentalkomposition geworden, das Motto ihrer Führer Debussy und Dukas: Emanzipation von der Grammatik, geht auf Franck zurück. Für Frankreich bedeutet er eine geschichtliche Größe, für die Hyperpatrioten sogar eine Kombination von Beethoven und Wagner*).

Die Sinfonie Francks ist nur dreisätzig. Ihr erster Satz richtet Fragen an den Himmel, die in dem einfach gehaltvollen Hauptthema der Einleitung



am entschiedensten zum Ausdruck kommen. Auf diese Töne gestützt, bittet der Tondichter demütig und vertrauensvoll, blickt schwermütig umher, klagt stürmisch und verzweifelt. Die schönsten Stellen sind die, wo er, von den freundlichen Hoffnungen, die im zweiten Thema auftreten, den Blick abwendend, Worte der Ergebung stammelt. Wie er diese einfachen Motive mit dem freundlichen Gesicht so in die Pausen hineinsprechen läßt, immer leiser — das ist tief rührend und außerordentlich poetisch! Sieht man die Musik Francks auf Originalität und auf Quellen hin an, so findet sich unter den letzten Mendelssohn mit den heftigen Rhythmen der Erregung, Wagner mit der Tristanchromatik vertreten. Die Anlehnung an Wagner ist aber nicht bloß äußerlich. Kein andrer Komponist weiß uns mit kleinsten und intimsten Intervallen besser in den Zustand einer Seele zu versetzen, die

*) Vincent d'Indy: César Franck. (Les maîtres de la musique.) 1907.

sucht und versucht und immer wieder nach einem Ausweg sucht.

Der zweite Satz ist ein Allegretto, wie wir keins daneben haben. Trotz seines Dreivierteltakts hat es in dem Begleitungsapparat — in Harmonien und Rhythmen — den Charakter eines Trauermarschs. Dazu klingen aber Melodien, als wenn der Komponist bei den Erinnerungen seiner Kindheit weilte und das Bild der Mutter fände, die am Abend ihren Kleinen Schlummerlieder sang.

Der Schlußsatz versucht munter und kräftig zu werden. Aber schon sein erstes Thema fällt leicht auf das Fragemotiv des ersten Satzes zurück. Des weitern geht er fast ganz in Reminiszenzen an diesen und an das Allegretto auf. Am Schluß hin sagt uns Grabgeläut in den Bässen: was geworden ist. Einige Takte im feierlich freudigen Ton der Apotheose bilden das kurze Ende.

Während Aufführungen dieser Franckschen Sinfonie, in Deutschland wenigstens, immer noch selten sind, haben die Sinfonien von Camille St. Saëns sich einen festen Platz erobert. Auf länger behaupten werden ihn allerdings nur seine zweite und dritte Sinfonie. Denn die erste (Esdur, op. 2) hat mehr biographisches Interesse als eignen Gehalt. Indes ist die Form mit einer angebornen Sicherheit und mit einem starken Sinn für scharfe Wirkungen behandelt. Reminiszenzen aus Klassikern mischen sich ungezwungen mit eignen Vorstellungen. Unter ihnen machen sich Marschbilder und militärische Phantasien besonders bemerklich. Das Adagio erhebt sich wie ein nachkomponierter Teil über den kindlichen Ton des Ganzen und bleibt — vielleicht grade aus diesem Grunde — dessen am wenigsten befriedigender Teil. Es geht ohne Pause in das Finale über, in dem der Komponist seine Fertigkeit im Fugieren bloßlegt.

C. St. Saëns, Sinfonie in Es.

Der zweiten Sinfonie von St. Saëns (A moll, op. 55), die in der Schweiz viel Freunde zu haben scheint, wird man überall das Interesse entgegenbringen, auf das die

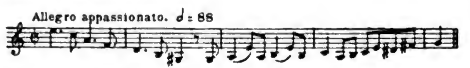
C. St. Saëns, Zweite Sinfonie.

neuen Kleider alter Bekannter zu rechnen haben. Denn wirklich originell sind an der ganzen Sinfonie wohl nur zwei Stellen, die Einleitung des ersten Satzes und die feierlichen Episoden, mit dem im Scherzo das Getümmel der Geigen von den Bläsern unterbrochen wird.

Die eben erwähnte Einleitung des ersten Satzes ist ein Allegro marcato im $^6/_4$ Takt, eigentümlich durch die Ungezwungenheit und Natürlichkeit, mit der es die Unfertigkeit der Stimmung offen darlegt und die Phantasie vor aller Welt Toilette machen läßt. Das Orchester klingt grade, als wenn ein Pianist die Tasten des Klaviers probiert und nach einem Einfall sucht, hie und da unterbricht er die Figuren und Modulationsstudien durch eine dramatische Phrase, und lenkt endlich nach einem festeren melodischen Gedanken:

Allegro moderato. 𝅗𝅥. = 60

Der Hauptteil des Satzes (Allegro appassionato, ¢, Amoll) bestätigt wieder einmal die Beobachtung, daß Mendelssohns Geist in der neuen französischen Instrumentalmusik noch frischer lebt als in Deutschland. Das Hauptthema
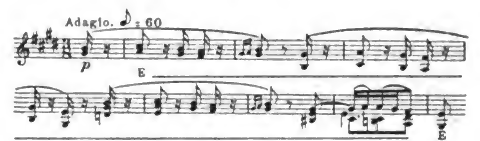


belegt das für sich allein, ebenso wie die Ausführung, die immer geschickt und unterhaltend bleibt. Größre Wirkungen liegen nicht in seinem Kreise, auch Gegensätze nicht; das zweite Thema

sotto voce

etc.

ist aus derselben Familie wie das erste. Ein großer Vorzug des ununterbrochen fließenden und funkelnden Satzes ist seine Knappheit.

Noch mehr charakterisiert diese Eigenschaft das Adagio der Sinfonie. Es hat nur 79 Takte. Das Thema seines Hauptsatzes

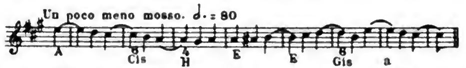


erinnert an Beethovensche Sonaten und an Weihnachtsmusiken. Man würde es gern öfter als nur zweimal hören. Von den zwei Seitensätzen (beide in Cismoll), die sich mit ihm ablösen und ebenfalls durchaus volksmäßig schlicht gehalten sind, kehrt der zweite im Finale wieder.

Das Scherzo (Presto, $^3/_4$, A moll) gibt sich in seinem Hauptsatze auf Grund des Themas



beethovenisch, variiert aber diesen Familienzug mit einer tiefsinnigen Falte, die durch die schon erwähnten feierlichen Akkorde der Bläser — später werden sie auch vom Streichorchester gegeben — variiert wird. Der das Hauptthema variierende Seitensatz wird durch eine Reminiszenz an den ersten Satz der Sinfonie eingeleitet und in seinem Wesen durch das kontrapunktierende Motiv bestimmt. Das Trio hebt sich sehr bestimmt vom Hauptsatz ab und gewinnt durch sein reizend liebenswürdiges Thema



schon allein zur Genüge. Die Rückkehr zum Hauptsatz wird scheinbar begonnen und zwar sehr sinnig: die Triomelodie erscheint in Bruchstücken und ganz in Pausen verloren. Der Hauptsatz selbst kommt aber nicht, sondern der Komponist bricht rasch und verblüffend ab.

Das Finale (Prestissimo, $^6/_8$, Adur) ist ein an Verwandlungen sehr reiches, fantastisch flottes Rondo. Seinem Hauptthema, das flatternd und beweglich anfängt:



und stürmisch kräftig schließt, treten Nebenthemen mannigfachsten Charakters, die zeitweise sehr kunstvoll zusammengebracht werden, zur Seite. Die wichtigsten von ihnen sind:



und

C. St. Saëns, Dritte Sinfonie.
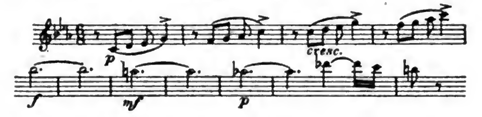
Mit der dritten Sinfonie von C. St. Saëns (C moll, op. 78) ist die deutsche Musikwelt zuerst durch Franz Wüllner bekannt geworden. Das Werk ist in der äußren Gestalt nach mehr als einer Richtung ungewöhnlich. Zu dem an und für sich sehr großen Orchester Berliozscher Abkunft zieht es, wie das die neueren Franzosen häufig tun, noch Klavier heran und außerdem Orgel. Die Orgel ist in der Sinfonie keine neue Erscheinung. Wir haben Sinfonien für Orchester und Orgel von dem Dresdner August Fischer, von dem Pariser Guilmant, von dem Weimaraner E. W. Degner. Doch sind das im Grunde Orgelkonzerte wie die Händelschen, nur neuer und moderner. Bei St. Saëns dagegen handelt sichs nicht um eine konzertierende Verwendung der »Königin der Instrumente«, sondern nur darum, die Höhepunkte der Tondichtung mit dem verklärenden, gewissermaßen überirdischen Klang der Orgel noch mehr hervorzuheben. Dazu hat F. Liszt mit dem Schluß der »Faustsinfonie« die Anregung gegeben, und seinem Andenken ist die Cmoll-Sinfonie des Komponisten gewidmet.

Außerdem ist der Aufbau der Sinfonie ungewöhnlich. Sie besteht nur aus zwei Abteilungen, doch findet man in ihnen die gewohnten Sätze heraus.

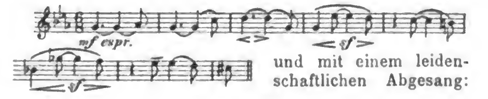
An die Spitze seines ersten Satzes stellt St. Saëns das kurze Thema: Adagio. ♪ = 76. Es ist der Ausdruck einer ungewissen, in Sorgen befangnen Stimmung, es ist der ernste Blick auf eine noch ferne, dunkel drohende Wolke. Das Allegro moderato (C moll, 6/8), das der kurzen Einleitung folgt, beginnt mit dem Motiv
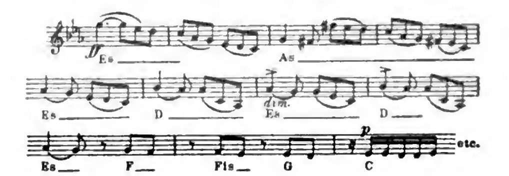


das für den größten Teil des Satzes den Begleitungsdienst übernimmt, den vorherrschenden Gemütszustand veranschaulicht. Es zeigt in Schubertscher Art das zitternde Herz, zunächst unbestimmt, ob die Unruhe auf Freude oder auf Leid deutet. Bald gibt der auf die Einleitung zurückweisende Gesang der Bläser
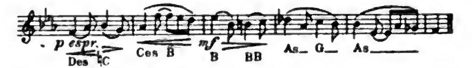


die Gewißheit, daß es sich um Klage handelt. Sie wird unterbrochen durch einen selbständigen Satz über die zitternden Motive, dann aber vom englischen Horn folgendermaßen weitergeführt:



und mit einem leidenschaftlichen Abgesang:
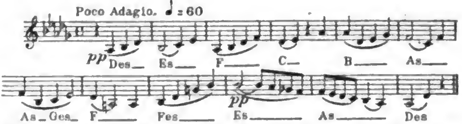


geschlossen, der in seinen besten Wendungen gleichmäßig an Spohr und Liszt erinnert. Die Stimme des Trostes tritt mit dem anmutig ruhigen Desdur-Thema



ein. Sehr wirksam hat ihm St. Saëns einige vorbereitende Motive vorausgeschickt, denen es folgt wie die volle Sonne dem Morgenschimmer. Der Abschluß (in F dur) wirkt glänzend; poetisch hat ihn aber der Komponist schließlich ins Stille und Ergebne gewendet, um die Durchführung psychologisch zu begründen.
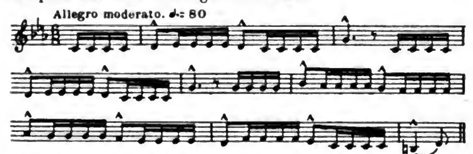
Sie beginnt mit einem stockenden und zagenden Begleitungsmotiv, über das sich bald das aus der Einleitung bekannte Motiv der Sorge erhebt. Ihm reicht das erste Thema mit seinem Endteil die Hand. In die wachsende Erregung spielen Trompeten und Posaunen zwei kurze, aber wichtige Melodiezeilen hinein. Sie weisen in ihrem frommen choralartigen Charakter auf die Lösung der Schwierigkeiten, mit denen die Seele des Tondichters augenblicklich kämpft, hin, die später wirklich eintritt. Die Reprise ist heftiger als die Themengruppe gehalten und läuft in das Einleitungsthema, in die Töne der Sorge aus. Da setzt die Orgel weich und leise ein, der Himmel spricht:



So endet die erste Abteilung der Sinfonie mit einem großen, erhebenden Eindruck. Es kann niemandem entgehen, daß dieser dem Allegro angefügte, in frommer Harmonie gegebne Desdur-Satz nichts ist als das Adagio der Sinfonie, das in der Regel als ein selbständiger zweiter Satz erscheint. In der Zusammenziehung der beiden Sätze liegt hier die Originalität und das Glück der Komposition.

Man würde nach diesem Adagio nichts weiter hören wollen, wenn nicht einige Takte mit übermäßigen Dreiklängen ihren vollen Frieden störten und auf eine Wiederkehr schlimmer Stunden gefaßt machten.

Sie brechen in dem Allegro moderato, das den zweiten Satz der Sinfonie beginnt, grausam genug herein. Das Hauptthema dieses Allegro moderato



ist eine Umbildung der leitenden Ideen des ersten Satzes, eine Umbildung teilweise in der karrikierenden Art gehalten, für die Berlioz zuerst in seiner Sinfonie fantastique das Muster gegeben und die dann Liszt in seinen Mephistobildern weiter entwickelt hat. Diese Wendung zur Verhöhnung des Teuersten und Ernstesten schlägt bald in offenbare Frivolität um. Es beginnt ein Presto mit folgendem Hauptthema



das mit das Tollste enthält, was die neuere Orchestermusik an phantastischen Leistungen aufzuweisen hat. Hier fängt auch das Klavier an mitzuwirken und zwar mit beabsichtigtem prosaischen Effekt. Die Hetze und das Gewirr dieser Presto-Episode, in der wir, wiederum vorzüglich eingestellt, das übliche Scherzo der Sinfonie vor uns haben, wird durch einen gemütvollen Abschnitt unterbrochen, der in seiner Wirkung sich mit einem ähnlichen im Gmoll-Konzert des Komponisten begegnet. Das Thema lautet:



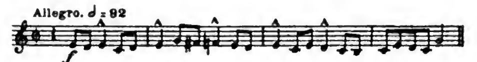
Es wird in seinem humanen Wesen noch dadurch gehoben, daß ihm eine sehr zänkische Stelle vorhergeht, der das Motiv zu Grunde liegt.

Das Allegro moderato kehrt dann wieder, und auch das halb schreckende, halb erheiternde Presto kehrt wieder. Es hat aber kaum eingesetzt, da stimmen die Bässe, Bratschen und Posaunen leise einen Gesang an: der von dem Adagio des ersten Teils der Sinfonie stammt. Er wirkt, von den andern Instrumenten aufgenommen, wie Gretchens Bild auf die Mephistomusik in Liszts »Faust«: reinigend und verklärend. Es wird ganz still im Orchester. Auf einmal setzt die Orgel mächtig mit einem C durakkord ein. Immer von diesem feierlichen Orgelklang unterbrochen, präludieren die Orchesterinstrumente mit

Maestoso. ♩= 76

zu dem Schlußteil der Sinfonie,

einem mächtigen, als die Apotheose Liszts gemeinten Hymnus. Er klingt an dessen »heilige Elisabeth« an: und schließt mit Sätzen, die auf das von Brahms geliebte Motiv:



gebaut, teils dem dithyrambischen Ton Beethovens zustreben, teils in freien auflösenden Kadenzen eine Majestät und Größe der Freude aussprechen, für die in Sinfoniefinales wenig, in früheren Kompositionen von St. Saëns gar keine Vorbilder vorhanden sind.
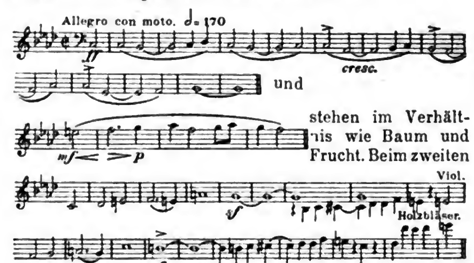
Ch. Gounod, Petite Symphonie

Kurz vor die dritte Sinfonie von Saëns, in das Jahr 1885, fällt eine »Petite Symphonie« von Charles Gounod, auf die jüngst in Deutschland verdientermaßen hingewiesen worden ist. Sie ist aber kein Orchesterwerk, sondern eine an und für sich sehr liebenswürdige und gehaltvolle, Mozartisch wirkende Kammermusik für neun Blasinstrumente.

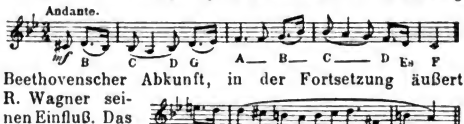
Die Kunst spricht nicht nur das Innere eines Volkes am offensten aus und bucht es, sie vermehrt auch seine geistigen Güter. So zeigt sich uns in dieser letzten Sinfonie von St. Saëns, wie die französische Kunst mit der gesteigerten Pflege dieser Gattung an Tiefe gewonnen hat. Am weitesten geht aber in der Umwandelung nationaler Art und in der Annäherung an deutsches Wesen unter den heutigen französischen Komponisten Charles Marie Widor. Dieser Musiker, den die Pariser als gründlichen Kenner und eifrigen Vertreter Bachscher Musik schätzen, ist durch seine produktive Begabung nicht minder bedeutend, und auch für Deutschland werden seine Sinfonien durch ihre Ideen von Interesse, durch die gewandte und anmutige Art, in der schwierige und durchdringende Arbeit in ihnen vorgelegt wird, von Nutzen sein. Es sind ihrer zwei. Die erste (in Fmoll, op. 16) zeigt das Bild ihres Schöpfers am reinsten im ersten

Ch. M. Widor, Erste Sinfonie.

Satz, der zu der Richtung neigt, die bei uns Volkmann und Draeseke vertreten. Die Themen lassen nicht ahnen, was der Satz enthält. Das erste, in einer fast irreführenden Art entwickelt und auseinandergezogen, führt in eine noch in Bildung begriffne, nach Gestaltung suchende ernste Stimmung hinein: Seine beiden Teile



und stehen im Verhältnis wie Baum und Frucht. Beim zweiten sind ebenfalls die Fühler, die nachher ausgestreckt werden, fast bedeutender als dieses Thema selbst. Aber die Kraft, die auf diesen Grundlagen aus der Musik sich erhebt, ist bedeutend genug. Das Andante ist im Anfang



Beethovenscher Abkunft, in der Fortsetzung äußert R. Wagner seinen Einfluß. Das zweite Thema dient der Stimmung zum Ausruhen.

Das Scherzo wird durch kleine, zur Besonnenheit und zum Aufhalten mahnende Wendungen viel origineller, als sein Anfang

Presto.

A - - A - - A

verspricht. Das Trio, im scharfen harmonischen Gegensatz — A dur gegen A moll — eingeführt, tändelt allerliebst, freundliche Gedanken mehr andeutend als aussprechend. Das Finale, eine flott, frisch und im unverfälschten Französisch gehaltene Ballettszene, unterhält sehr hübsch, erscheint aber im Wesen zu leicht.

Ch. M. Widor, Zweite Sinfonie.

Widors zweite Sinfonie (A dur, op. 54) ist das Lebenszeichen einer heitern kräftigen Seele. Sie stürmt jugendlich übermütig namentlich in den ersten Sätzen dahin, manchmal in burschikosen Wendungen, die an Schumann erinnern.

Ihr innerstes Wesen offenbart sie mit den ersten Tönen, mit dem Hauptthema des ersten Satzes



Ihm folgen auf dem Fuße einige feierlich geheimnisvolle Takte, die uns mit romantischen Regungen, dem Sinn für des Lebens Rätsel bekannt machen. Sie schließen ganz merkwürdig. In das Gis, das die Bässe aushalten, singt die Oboe ein $\bar{c}$ | $\bar{a}$ | $\bar{a}$ hinein. Das ist ein Spielen mit dem Feuer, zu dem auch die andern Sätze viel neigen. Alle Spannung, die die Kühnheit im ersten Satze erregt, löst sich immer wieder behaglich durch die Weisen des zweiten Themas: die Tanzgedanken nicht fernstehen.

Der zweite Satz ist ein Scherzo ausnahmsweise im Viervierteltakt. Sein Hauptthema



ein Stück burlesker Kunst. Im Innern des Satzes herrschen Dämonen, die durch Walkürenklänge sich und den Einfluß Wagners verraten. Das zweite Thema



sehnt sich nach dem ersten Satz zurück.

Der dritte Satz gibt sich mit dem leitenden Thema



als Ballade zu erkennen. Aus dem ruhigen Anfang gerät sie in wild dramatische Erzählung aufregender Begebenheiten, denen sich das zweite Thema



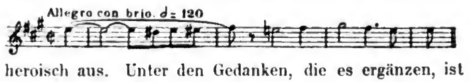


mild beschwichtigend entgegenstellt.

Das Finale beginnt in sehr schwankender Stimmung: leicht und kokett scherzenden Motiven tritt ein Gedanke entgegen



der an die geheimnisvollen Takte erinnert, die am Anfang der Sinfonie dem ersten Auftreten des Hauptthemas folgten. Schließlich festigt sich die Stimmung und spricht sich mit dem Thema



heroisch aus. Unter den Gedanken, die es ergänzen, ist

der folgende 

der wichtigste. In einer mildern Lesart lautet er



Auch die beiden Serenaden Widors sind gediegene Arbeiten, in Deutschland aber noch nicht beachtet worden.

Um diese Führer schart sich nun eine Reihe weiterer französischer Komponisten, die die Sinfonie in klassischer Form, daneben die unbenannte Suite fleißig pflegen, an ihrer Spitze Chausson, im großen Abstand Magnard, Florence Schmitt, Boellmann, Bernard, Dubois, Joncières, Jaspar, Gazin. Mit Ausnahme einzelner Sätze werden sich die Arbeiten dieser Männer außerhalb der heimatlichen Grenzen kaum irgendwo einbürgern können, weil ihnen der Stempel des markanten Talents ebenso fehlt, wie der der Nationalität. Auch die gute Schule und die neue Zeit lassen sie vermissen: die Muster, die über ihnen geleuchtet haben, sind in dem Romantikerkreis zweiter Güte, für den Hummel und Moscheles das Zentrum waren, zu suchen. Das schließt natürlich einzelne Stellen poetischer Hingebung nicht aus. Besonders sind solche der Fdur-Sinfonie L. Boellmanns nachzurühmen. Als bemerkenswerte Gäste tauchen in dieser Sinfonikerzunft auch Lalo, Dukas und Debussy (Trois Nocturnes) auf, auch weitere Landsleute Cés. Francks haben sich ihr zugesellt. Am bekanntesten ist von den letzteren Jan Blockz mit seiner stark aus Wagner schöpfenden sinfonischen Trilogie: »Allerseelen, Kirmes und Ostern« geworden. Das den Belgiern benachbarte Holland beteiligt sich nach wie vor an der Sinfoniekomposition nur spärlich und hat den Verhulst, Hol, D. de Lange nur in D. Schäfer und B. Zweers ansehnlichere Nachfolger gegeben. Von Zweers' drei Sinfonien ist besonders die dritte, »An mein Vaterland«, beachtenswert. Sie besingt Wälder, See und Landschaft etwas umständlich, aber mit eigenen Weisen, und könnte durch letzten Umstand der Ausgangspunkt für eine holländische Schule werden.

Chausson. Magnard. F. Schmitt. Boellmann. Bernard. Dubois. Joncières. Jaspar. Gazin.

Lalo. Dukas. Debussy.

Jan Blockz.

D. Schäfer. B. Zweers.

In England, das seit der Zeit Bennets nie aufgehört hat, sich fleißig zu beteiligen, ist im letzten Menschenalter durch den bedeutenden Zuwachs an vorzüglichen Orchestern der Eifer für die sinfonische Arbeit mächtig gewachsen, und die Institute des Kontinents, die mit der Zeit Schritt zu halten suchen, haben auch die sinfonischen Dichtungen Al. Mackenzies, W. Mac Dowells und ihrer Genossen gelegentlich vorführen müssen. Von größeren, mehrsätzigen Sinfonien englischer Herkunft ist allerdings nur die früher erwähnte skandinavische Sinfonie Fr. Cowens, und zwar wegen ihrer Mittelsätze, internationales Reportoirewerk geworden, aber auch in dieser Gattung sind zahlreiche tüchtige Vertreter am Werk, zum Teil mit interessanten formellen Experimenten. So hat Hubert Parry den Lisztschen Versuch, die Musik einer sinfonischen Dichtung, also eines Satzes, durch Umbildungen desselben Themas zu bestreiten, im großen Stil aufgenommen und durch die vier Sätze der klassischen Sinfonie durchgeführt. Neben Parry sind die Hauptvertreter der Sinfonie in England zur Zeit Bantock, Hadley, Street, Stanford und Edgar Elgar. Der große Erfolg des »Traum des Gerontius« hat das Festland veranlaßt, sich auch mit den Sinfonien Elgars bekannt zu machen. Die erste (Asdur, op. 55) hat als eine klare, kräftige Tondichtung und besonders wegen ihres stark volkstümlichen Einschlags — das Merkmal guter englischer Kunst jeder Art und von jeher — allgemein erfreut, die zweite (Esdur, op. 63) wegen des Mangels an thematischer Lebenskraft kalt gelassen.

Die englische hat überraschend schnell auch eine amerikanische Sinfoniekomposition nach sich gezogen, mit der wahrscheinlich bald ernstlich wird gerechnet werden müssen. Ist doch die geistige und kulturelle Disposition der Neuen Welt entschieden urwüchsig und eigen, die Mittel aber, eine junge Kunst durch Schule und Ausführungsapparate zu fördern, stehen ihr in beneidenswerter Leichtigkeit zur Verfügung. Als Vater dieser amerikanischen Sinfonik kann Ludwig Bonvin be-

Al. Mackenzie. W. Mac Dowell. Fr. Cowen. H. Parry. Bantock. Hadley. Street. Stanford. E. Elgar. L. Bonvin.

trachtet werden, ein Eingewanderter, dessen C moll-Sinfonie einen annehmbaren europäischen Mittelschlag vertritt, als Hauptvertreter ist unter den bis jetzt aufgetretenen Bewerbern Gustav Strube mit seiner H moll-Sinfonie zu bezeichnen. Der erste Takt dieses Werks, der ganz ungesucht einen fesselnden exotischen Ton anschlägt, macht es klar, daß wir in diesem Komponisten einen Pfadfinder vom Schlage eines Sibelius und einen Künstler vor uns sehen, der an Bedeutung mit der Zeit einem Bret Hart gleich kommen kann. Neben ihm tritt A. Stock in den Vordergrund.

G. Strube.

A. Stock.

In Italien, wo die Oper so unselig lange das gesamte musikalische Interesse aller Stände in Beschlag genommen hatte und wo die Erinnerung an die große Instrumentalzeit des Landes in Todesschlaf versunken schien, ist im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts eine wichtige Wandlung eingetreten. Das Interesse für Orchesteraufführungen ist erwacht und wird von den Kommunen gefördert, namentlich aber beherrscht der Respekt vor Beethoven und das Bestreben, sich seine Werke zu eigen zu machen, die meisten großen Konservatorien des Landes. Als die ersten Früchte dieser Bewegung kamen nach Deutschland die Sinfonien von Sgambati und Martucci, die eine zu sehr, die andere zu wenig italienisch. Mittlerweile ist aber die Produktion sehr gewachsen, Italien stellt in Enrico Bossi und dessen Sohn Renzo B., in A. Franchetti, A. Scontrino, L. Perosi, G. Pacini, Moncinelli, Zanello, Alfano, Amorosio, Caetani, Wolf-Ferrari, in den schon genannten Sinigaglia und Marinuzzi eine bereits stattliche Reihe von Kräften für Sinfonie und Suite. Nicht immer bieten diese Werke das, was man aus dem Sonnenlande erwartet, und durchschnittlich enthalten sie mehr Arbeit und mehr Weltschmerz, als nötig ist. Aber sie haben meistens doch ihren Wert in der Plastik der Themen und in der lebendigen und produktiven Freude am Klang. In erstrer Beziehung muß vor allem auf Pacinis Dante-Sinfonie verwiesen werden, nach der anderen Richtung

Sgambati.
Martucci.
E. Bossi.
R. Bossi.
A. Franchetti.
A. Scontrino.
L. Perosi.
G. Pacini.
Moncinelli.
Zanello.
Alfano.
Amorosio.
Caetani.
Wolf-Ferrari.
Sinigaglia.
Marinuzzi.

ragt die H moll-Suite Caetanis, die aufs natürlichste mit konzertierenden Elementen wirkt, hervor.

Wir haben uns mit der allgemeinen, internationalen Beteiligung an der Sinfoniekomposition wieder den günstigen Verhältnissen der alten, der Vorhaydnschen Zeit genähert. Möge der Zukunft dieses wichtigen Stücks musikalischer Kunst auch nach anderen Beziehungen eine glückliche Entwicklung bestimmt sein!





REGISTER.

Abert 403, 695.
Agricola, A. 17.
Alayrac, d' 368.
Albano 21.
Albert 710.
Alfano 851.
Alfvén, H. 524 f., 826.
Allegri 21.
Amorosio 851.
André, C. 252.
Arensky 632.
Aubert, M. 86.
Aufschnaiter, A. 57.
Aulin, T. 524, 525 f.

Bach, Chr. 109.
Bach, Fr. 105.
Bach, J. S. 8, 26, 28 f., 44, 48, 58, 61 ff., 72, 78, 85, 97 f., 119, 191, 214, 288, 299, 330, 360, 660, 667, 757, 826, 845.
Bach, Ph. E. 105 ff., 109, 114, 123, 127 f., 156, 169, 284.
Balakirew 632.
Banchieri 22, 26, 72.
Bantock 850.
Bargiel, W. 666, 694.
Bassani 21, 26.
Bateman 33.
Beck, Fr. 102.
Becker, R. 820.
Beer-Walbrunn, A. 690 f.
Beethoven, L. v. 27 f., 71, 77 f., 90 f., 94 f., 116, 122, 147 ff., 154, 159, 162 f., 168 f., 190 ff., 251 ff., 261, 265 f., 271 ff., 276, 279, 282 ff., 294 ff., 300, 302 ff., 307, 314, 316, 319 ff., 325, 329, 331, 333 f., 341, 343 f., 354, 359 f., 365, 372, 377, 384 f., 390, 399 f., 404, 406, 486, 500, 522, 534 f., 541, 543, 558, 563, 565, 568, 572, 574 f., 577 ff., 582, 584, 593, 597, 607, 620 f., 646, 649, 659, 664, 671, 694 ff., 698 f., 702, 711, 715, 717, 719 ff., 726, 728, 735, 738, 741, 743 f., 751, 754, 757, 759, 766, 769 ff., 789, 792, 812, 818, 823 f., 828, 836, 839, 845 f.
Behm, H. 834.
Bellini 300, 381.
Benda, Fr. 105, 531.
Benda, G. 105.
Bendix, V. 501 f.
Bennet, St. 334.
Berger, W. 764 f.

Bergonzi 29.
Berlioz, H. 121, 194, 217f., 296, 300, 334f., **336ff.**, 385, 387, 389, 393, 397, 400, 412, 431, 438f., 456, 465, 468, 477, 483, 487, 489, 492, 495, 520, 618, 644, 649, 675, 682, 695, 786, 793f., 813, 826, 836, 840, 843.
Bernard **849.**
Berwald, Fr. **521ff.**
Biber, Fr. 46.
Bird, A. 678.
Bischoff, H. **834.**
Bizet, G. **444ff.**, 649.
Bleyle, K. **834.**
Blockz, J. **849.**
Blumenfeld, F. 658.
Blyma 252.
Boccherini, L. **266.**
Boellmann **849.**
Böhner 221.
Boieldieu 291, 449, 501.
Bonvin, L. **850.**
Borodin, A. 589, **621ff.**, 636, 646, 650, **657**, 828.
Bossi, E. **851.**
Bossi, R. **851.**
Brade, W. **32f.**
Brahms, J. 41, 71, 114, 276, 411, 426, 526, 560, 565, 649, 658, **668ff.**, 678, 680, 690, 693f., 720f., 735, **737ff.**, 764ff., 769f., 815, 817, 819, 825, 832, 834, 845.
Brandl 252.
Braune 252.
Braunfels, W. **688f.**, 690.
Bruch, M. **462**, 467, **716ff.**, 780, 822.
Bruckner, A. 653, 694, 720, **767ff.**, 814f., 824, 834.
Brüll, J. 678.
Brumel 17.
Brun, Fr. **765f.**
Burgmüller, N. **334.**
Busoni, F. **430f.**
Buxtehude 28, 288.
Buzzuola 29.

Caccini, G. 73.
Caetani **851**, 852.
Caldara, A. **88ff.**, 90, 92.
Cambert 78.
Camerloher **109.**
Cannabich, Chr. 26, **102**, 300.
Castelli, D. 29.
Catoire, G. **632.**
Cavalli **73**, 75, 87.
Cesti 75, 87.
Charpentier, G. 412, **463**, 467.
Chausson **849.**
Cherubini, L. 78, 152, **263f.**, 291f., 328, 672, **750.**
Chopin, Fr. 660, 766, 783.
Clementi, M. **270.**
Conus, G. **632.**
Corelli 8, 85f., 89, 110.
Couperin 52.
Cowen, Fr. **519f.**, **850.**
Cui, C. **649**, 703.
Czerny, C. 214, 240, **273.**

Dargominsky 600.
David, F. 384.
Debussy, Cl. 443f., 511, 529, 836, **849.**
Degner, E. W. 840.
Delibes, L., 444.
Deller, F. **60.**
Demantius 42.
Diabelli 262.
Dietrich, A. 607, **709ff.**, 713 738.

Dittersdorf, C. v. 93, 117, 121, 219, **253 ff.**, 268, 270, 275, 335, 677.
Dohnányi, E. v. **692 f.**, **766 f.**
Dotzauer 273.
Draeseke, F. 649, **680 ff.**, 719, **720 ff.**, 768, 794, 846.
Dubois **849.**
Dukas, P. 691, 836, **849.**
Dumanoir, G. 57.
Dussek, Fr. 531.
Dvořak 512, 526, 535, **557 ff.**, 597, 628, 834.

Eberl, A. 199, **272 f.**, 288, 292, 662.
Ebner 44.
Eichner, E. 102.
Elgar, E. **850.**
Enna, A. **501.**
Erlebach, P. **50.**
Ertelius, F. S. 29.
Esser, H. **665 f.**

Facius, F. 526.
Fasch, Fr. **69.**
Fattorini, G. 29.
Fesca, F. E. 316.
Fibich, Zd. **596 f.**
Filtz, A. **101.**
Fiore 29.
Fischer, A. 840.
Fischer, K. **55 ff.**, 67, 693.
Fitelberg, G. **834.**
Fontana 21.
Förster, Chr. 69.
Franchetti, A. **851.**
Franck, C. 439, **835 ff.**, 849.
Franck, M. **34**, 39 ff., 42, 44.
Franz, J. H. 764.
Friedemann **462.**
Friedrich d. Gr., König 86.
Frigel, P. 521.
Froberger 44, 52, 117, 335.
Fuchs, R. **678 ff.**, **815 ff.**
Fux, J. **67 f**, 69, 87, 90, 693.

Gabrieli, A. 22.
Gabrieli, G. **22 ff.**, 32 f., 71 ff., 87.
Gade, N. W. 296, 334, 408, **496 ff.**, 502, 521 f., 526, 572, 594, 653, **676 ff.**, 695, 757, 763.
Gähring 334.
Galimberti **84.**
Galuppi 86, 169, 292.
Gaßmann, F. **96.**
Gazin **849.**
Gernsheim, Fr. **719 f.**
Gilson, P. **439 ff.**, 511.
Giuliani, F. 29.
Glas, C. 501.
Glasounow, A. 624, 631, **632 ff.**, 649, 658.
Glière, R. **632**, 657.
Glinka, M. 453, 600, 631, 633, 716.
Gluck, Chr. W. v. 52, **59 f.**, 75, **79**, 86, 94, 114, 118, 127, 169, 265, 336, 386, 492, 621.
Godard, B. **469.**
Goedecke, A. **632.**
Göhler, G. 827, **831 f.**
Goldmark, C. 400, **409 ff.**, 832.
Goltermann **709.**
Gossec, F. J. **263**, 495.
Gottwald **109.**
Götz, H. 423, 719, **735 ff.**, 768, 815, 827, 830.
Gounod 815, **845.**
Gouvy **769.**
Graun, G. **104**, 105.
Graun, H. 79, **83**, 86, **103**, **105.**
Graupner 97.
Grétry 368.

Grieg, Ed. 426, 502f., **505ff.**, 520, 522, 525, 677.
Grimm, J. O. **666f.**
Groh, J. 42.
Guglielmi 169.
Guilmant 840.
Gyrowetz 262.

Hadley **850.**
Hägg, A. 524.
Hallén, A. 524.
Hammerick **462**, 501.
Händel, G. Fr. 44, 46, 52, 58, **60f.**, 74f., 78, **79**, 89, 94, 97f., 110, 113f., 148, 265f., 299, 357, 360, 412, 486, 601, 668, 676, **726f.**, 768, 773, 829, 840.
Harcklou, O. 520.
Harrer, G. **105.**
Hartmann, P. E. 496, 501.
Hasse, Ad. 26, 30, **82f.**, 86, 89, 103, 128.
Haßler, L. **34.**
Hausegger, S. v. 384, **428ff.**
Hausmann (Haußmann), V. **34**, 35, 40, 42, 46ff., 50, 56, 58, 69f., 112.
Haydn, J. 8, 30, 60, 71, 77, 89f., 93f., 100, 105, **109ff.**, 169f., 172, 174ff., 182f., 188, 190, 192, 194ff., 198, 215f., 228, 237, 241, 252ff., 256f., 259, 261ff., 272f., 288, 294, 296, 299, 304, 307, 319, 334, 338, 341f., 352, 385, 391, 428, 447, 495, 532f., 535, 568, 584, 603, 649, 656, 670, 750, 769.
Haydn, M. 71, **267ff.**
Hebenstreit, Pantaleon **68**, 70.
Hellström, I. 524.
Helstedt 334, **709.**
Henriques, F. 501.
Herbeck, J. **665.**
Hermann, R. **834.**
Herzogenberg, H. v. **762f.**
Hesse, A. 334.
Heyse, P. 501.
Hiller, F. v. **694.**
Hiller, J. A. 48, 86, **105.**
Hoffmeister **262.**
Hofhaimer 17.
Hofmann, H. **407ff.**, 426, 768.
Hol **694**, 849.
Holter, I. 520.
Holzbaur, I. **102.**
Horn, C. **814f.**
Huber, H. 384, **764.**
Hummel, F. 827, **832**, 849.
Humperdinck, E. **431**, **462**, 467f.

Indy, V. d' **431ff.**
Isaac, H. 17ff., 20.
Iwanow, M. **632.**

Jacobi **462.**
Jadassohn, S. **667f.**
Järnefelt 530.
Jaspar **849.**
Jomelli, N. **82**, 86.
Joncières **849.**
Juon, P. 827, **832f.**

Kajanus, R. 526.
Kalafati, B. 656.
Kalinnikow, B. 657.
Kalliwoda, J. W. **286ff.**, 532.
Kämpf **462.**
Kastner, G. 463.
Kaun, H. **825ff.**
Keiser, R. 434.
Kirnberger 105.
Kittl, J. Fr. **532f.**
Kjerulf **462.**

Klose **463.**
Klotze 221.
Klughardt, A. **403, 678,** 815, **817 f.**
Knecht, J. H. 221.
Koch, Fr. 426.
Kozeluch, L. 531.
Kradenthaler, W. **48 f.**
Kramm **462.**
Kraus, J. 521.
Krieger, Ph. 66, 710.
Krommer, Fr. 262.
Kufferath **709.**
Küffner 252.
Kuhnau 56, 117, 255, 335.
Kuntzen 496.
Kusser, J. S. **50.**
Kuyper, E. **693.**

Lachner, Fr. 273, 409, 496, **660 ff.,** 692, 817.
Lalo, E. 462, 693, **849.**
Lanciani, P. **462.**
Lange, S. de 849.
Lange-Müller **463,** 501.
Lawes, W. 44.
Legrenzi 21.
Leo, L. 30, **80,** 82 ff.
Leonhard 334, **709.**
Leopold I., Kaiser **28.**
Lie, S. 520.
Lindblad 521.
Liszt, Fr. 76, 291, 335, 350, 358, 365, 384, **385 ff.,** 405, 409, 412 f., 422, 428, 430 f., 443, 483, 495, 534, 563, 589, 603, 633, 650, 675, 695, 698, 721, 779, 835, 840, 842 ff.
Ljudow **632.**
Ljupanow **632.**
Locatelli 84.
Lorenz, C. A. **834.**
Löwe, C. 431.
Lührss 334.
Luigini, A. **462.**
Lully 8, 49 ff., 57 ff., **78,** 79 444, 621.
Luzzo 74.

Mackenzie, Al. **850.**
Mac Dowell, W. **850.**
Magnard **849.**
Mahler, G. 384, **793 ff.,** 825, 827.
Major 767.
Malling, O. 501 f.
Marcello, B. **83.**
Maréchal, H. **462.**
Marini 21.
Marinuzzi, G. 466, **851.**
Markull, W. 334, **694.**
Marpurg 105.
Marteau, H. **693.**
Martuzzi **851.**
Maschek, P. 242.
Maschek, V. 531.
Maschera 20 ff., 27.
Massaino, T. 25.
Massenet, J. **462, 469 f.**
Maurer 273.
Max Josef v. Bayern 86.
Mayr, R. **56.**
Mayr, S. 337.
Mazuel 57.
Méhul, E. **264 ff.,** 289, 495, 532, 672.
Meinarski, E. 656 f.
Melischewsky **632.**
Mendelssohn-Bartholdy, F. 65, 69, 121, 212, 240, 251, 265, 285, 291, 296, 304, **306 ff.,** 323, 328, 333, 350, 354, 368, 408, 476, 487, 498, 501 f., **512,** 522, 533, **542 f.,** **597,** 618, 624, 656, 660 f., 666, 677, 694 f., 697, 713, 718,

746, 757, 763, 769, 816, 821, 829, 832, 836, 838.
Marcadante 300, 337.
Merula 21.
Metzdorf, R. **819.**
Meyerbeer 300, 337, 368, 384, 391.
Mezzaferrata 21.
Mielk 530.
Mihalowich 767.
Minoja 83.
Möhring 334.
Molique 334.
Moller 42.
Moncinelli **851.**
Monn, G. M. **92 ff.,** 103.
Monte 21.
Monteverdi 25, 59, **72 f.**
Moor, E. 834.
Moralt 273.
Morley, J. 16.
Morley, Th. **32.**
Moscheles 665, 849.
Moszkowski, M. 407, **462, 680.**
Mozart, L. 71, 170.
Mozart, W. A. 43, 60, 71, 95 ff., 99, 102, 122 f., 137 f., 142, 145, 148, 155, 166, **168 ff.,** 190 ff., 195 f., 199, 201, 211, 217 ff., 250, 252 f., 256 f., 261, 266 ff., 270 ff., 275, 285 f., 288, 291 f., 299, 306, 334, 451, 523, 535, 568, 666, 668, 670, 680, 694, 769 f., 845.
Muffat, G. 34, **50 ff.,** 57, 59 f., 62, 67, 78, 117, 255.
Müller 334.
Münchhausen, Baron v. 86.
Mussorgski **632.**
Mysliweczek **109,** 117, 531.

Naumann 677.
Naumann, E. **694.**
Nedbal, A. **597.**
Neri 21.
Neruda, G. **105.**
Neukomm, S. **273.**
Netzer, J. **694.**
Nichelmann, Chr. **105.**
Nicodé, J. L. **384,** 407.
Nicolai, O. 457, **694.**
Nielsen, C. 501 f.
Nielsen, L. 501.
Normann, L. 521.
Novak, V. **597.**

Oberleithner, M. v. **834.**
Obrecht 17.
Offenbach 692.
Olsen, O. 520.
Onslow, H. **291.**

Pacini 300, 337.
Pacini, G. **851.**
Paganini 350 f., 353, 362.
Paisiello 292.
Pape 334, **709.**
Parry, H. **850.**
Paur, E. **834.**
Perez 82, **83.**
Perez, C. **462.**
Pergolesi, G. B. **81.**
Perosi, L. **851.**
Petersen-Berger, W. 524.
Petzel, J. 30, **46 ff.**
Peurl (Bäwerl), P. **35 ff.,** 42 f., 46 f., 68.
Pfeiffer, J. **69.**
Phalesius, B. 31.
Piccini **83,** 169, 292.
Pichel 117.
Pittrich **462.**
Pleyel 121, 190, **262**
Porpora **83.**
Pott **709.**
Proch, H. 292.

Rachmaninow, S. **632**, 649, 653 ff.
Radecke, R. **694**.
Raff, J. 76, 141, **397 ff.**, 424, 438, 495, 607, 620, 660, **665 f.**, 768, 770, 780, 814.
Rameau, J. Ph. 53, **58 f.**, 75, **79**, 94, 255, 263, 265, 384, 451.
Ravel, C. **462**.
Reger, M. **689 f.**, 827, **828 f.**
Reicha 273, 531.
Reiche, G. **29**.
Reincken, A. **49 f.**
Reinecke, C. **694 f.**
Reinhold, R. 678.
Reissiger **694**.
Reuß, Prinz Heinrich **763 f.**
Reutter, G. v. **89**.
Rezniček, E. N. v. 680, **684 ff.**
Rheinberger, J. **403 ff.**, 432, 717.
Richter, Fr. X. **100 f.**
Ries, F. **273 f.**
Rietsch, H. **430**.
Rietz, J. 568, **694**.
Rimsky-Korsakoff(-Korssakow) **462**, **471 ff.**, 589, 600, 624, **632**, 649.
Rodewald, J. **105**.
Rolle, H. **105**.
Romberg, A. **285**, 288 f.
Romberg, B. **285 f.**
Rosenhain, J. 334, **694**.
Rosenmüller, J. **44 ff.**, 48 f., 51, 56.
Rosetti **109**, 117, 190, 254, **262**.
Rossini 98, 146, 274, 300, **344**.
Rubenson, A. 521.
Rubinstein, A. 568, 638, **695 ff.**
Rudolf, J. **60**.
Rudorff, E. 815, **819**.
Rue, P. de la 17, 20.
Rüfer, Ph. **819**, 832.
Ruzek **462**.

Saint-Saëns, C. **458 ff.**, 633, 668, 694, 807, **837 ff.**
Sammartini, 127.
Samuel, A. 384.
Sartorio 75, 87.
Scarlatti, A. **76 f.**, 79, 87, 89 f., 94, 107.
Schäfer, D. **849**.
Schaffrath, Chr. **105**.
Schale, F. **105**.
Scharwenka, Ph. **422 ff.**
Scharwenka, X. 422.
Scheiffelhut, J. **48 f.**
Schein, H. **43 f.**, 68, 710.
Schidler, A. 501.
Schjelderup, G. 520.
Schlöger, M. **88**.
Schmeling, **462**.
Schmierer, J. A. **57**, 67, 693.
Schmitt, F. **849**.
Schneider, Fr. 30, 285, **286**.
Schop, J. 46.
Schubert, Fr. 251, 273, **274 ff.**, 292, 305 f., 324, 410, 505, 560, 571 f., 581 f., 584, 593, 661, 664, 670, 695, 719, 729 f., 743 f., 749, 769, 771 ff., 779, 783, 799, 816 f., 824, 841.
Schumann, G. **430**.
Schumann, R. 30, 44, 65, 104, 121, 221, 233, 265, 274, 276, 285 ff., 296, 304, 307, **316 ff.**, 333, 338, 340, 350, 361 f., 388, 399 f., 407, 439, 486, 500, 505, **522**, 528, 533, 572, 574, 578, 581, 601, 613, 624, 649, 664, 666, 671, 677, 691 f., 697, **710 f.**, 713 f.,

736, 738, 740, 763, 769, 783, 813 f., 821.
Schütz, H. 25, 28, 113.
Schwanberger **109.**
Scontrino, A. **851.**
Scriabine, A. **632,** 649, **650 ff.**
Sekles, B. **691 f.**
Selmer, J. 520.
Senfl, 17.
Serow, A. 600.
Sgambati 768, **851.**
Sibelius, J. 526 ff., 826, 851.
Siklos 767.
Simpson, Th. **32 ff.**
Sinding, Chr. **513 ff.**
Sinigaglia, L. 465 f., **851.**
Smetana 430, **534 ff.,** 584, 597.
Södermann, A. 521.
Spohr, L. 102, 194, 214, 219, 239, 251, 273, **291 ff.,** 304, 306, 334, 388, 423, 533, 620 f., 651, 661, 665, 695, 755, 842.
Stade 42.
Stamitz, J. 99 f., 101, 103, 263, 532.
Stamitz, K. 102, 117.
Stanford, V. 245, 678, **850.**
Starzer, J. **96.**
Steffani, A. **50.**
Steinberg, M. 658.
Stenhammar, W. 524.
Sterkel **271.**
Stock, A. **851.**
Stojowsky, S. 657 f.
Sträßer, E. **827 f.**
Strauß, J. 41, 824.
Strauß, R. **411 ff., 693 f.**
Street **850.**
Strube, G. **851.**
Suck, J. **597 f., 826.**
Süßmayer 253.
Svendsen 502, **503 ff.**
Täglichsbeck, Th. 334, **694.**
Tanjew, S. **632.**
Tartini **84.**
Taubert **694.**
Telemann, P. G. **66.**
Tellier **462.**
Teradellas 82.
Tessarini 117.
Thieriot, F. 815, **818 f.**
Tinel, E. 439.
Toeschi, J. 102.
Tomaschek, W. J. 289, **531 f.**
Torelli **85.**
Traetta 82.
Tschaikowsky, P. 76, 471, **482 ff., 600 ff.,** 634, 650, 703, 716, 735.
Tschergenin **632.**
Tuma, Fr. **70,** 531.
Tunder, Fr. 28.

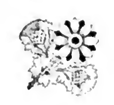
Ulrich, H. **709.**

Vanhall 190, 262.
Veit **709.**
Verhulst 849.
Vinci, L. da 80, **81,** 101.
Vitali 21.
Vivaldi 85 f.
Vogler, Abt 221, **284 f.**
Volkmann, R. 486, 555, 625, 671, **675 f.,** 678, 680, 690, 695, **711 ff.,** 721, 749, 763, 795, 827.
Vollbach, Fr. 827, **829 ff.,** 846.

Waelrant 72.
Wagenseil, Chr. **91 f.**
Wagner, J. C. 306.
Wagner, R. 23, 39, 59, 73, 204, 241, **302 ff.,** 315, 360, 371, 394, 396, 399, 402, 408, 411, 415, 432, 437,

443, 468, 486, 493, 501, 510, 513, 518 f., 533, 550, 555, 596 f., 633, 648, 651, 678, 713, 726 f., 737, 768, 771, 777, 786, 789, 792 ff., 797 f., 814, 822, 826, 830, 834 ff., 846 f., 849.
Walter, A. **694.**
Walther, J. 16.
Wassilenko, S. **632,** 658.
Weber, C. M. v. 104, 158, 191, 219, 252, 266, 283, **290 f.,** 295, 305, 313, 328, 368, 408, 501, 545, 664, 704.
Wegelius, M. 526.
Weingartner, F. v. **820 ff.,** 832.
Weyse 252, 496.
Widmann, B. 34.
Widor, Ch. M. **845 ff.**
Wihtol **632.**
Wilms **271,** 273.
Winding, A. 501 f.
Winter, P. v. 241.
Witt **271.**
Wolf, H. **462,** 466 f.
Wolf, L. C. **688.**
Wolf-Ferrari **851.**
Wölfl **271.**
Woyrsch, F. **765.**
Wranitzky **262.**
Wüerst **709.**

Zach **109.**
Zachow 28.
Zanello **851.**
Zelenka, J. D. **66 f.,** 78, 531 f.
Zellner, J. **694.**
Zöllner, H. 586, **834.**
Zolotareff, B. 656.
Zweers, B. **849.**



Berichtigungen.

Seite 17, Zeile 14 statt de le Rue lies de la Rue.

» 67, » 17 statt du prinptemps lies du printemps.

» 81, Notenbeispiel *b* die erste Note im ersten Takt muß $\bar{a}$, die zweite Note im dritten Takt muß $\bar{a}$ heißen. Notenbeispiel *c* die zweite Note im dritten Takt muß $\bar{d}$ heißen.

» 111, Zeile 5 v. u. statt Breitkopf & Härte lies Breitkopf & Härtel.

» 129, Zeile 12 v. u. statt Frau von Stael lies Frau von Staël.

» 129, Zeile 11 v. u. statt Dell'Allemagne lies De l'Allemagne.

» 136, Zeile 18 statt hinreisend lies hinreißend.

» 165, erstes Notenbeispiel in der zweiten Hälfte des dritten Taktes muß die Sechzehntelpause einen Punkt erhalten.

» 172, Zeile 3 statt glaubte lies glaubte.

» 252, » 3 v. u. statt Kuffner lies Küffner.

» 261, » 15 v. u. und an einigen andern Stellen statt tumultarischen lies tumultuarischen.

» 291, Zeile 3 statt Befliessenheit lies Beflissenheit.

» 321, bei dem vierten Notenbeispiel muß ein ♭ vorgezeichnet werden.

» 332, erstes Notenbeispiel die erste Note im sechsten Takt muß ein ♮ erhalten.

» 334, Zeile 3 statt Leonhardt lies Leonhard.

» 359, » 8 v. u. statt Herold lies Harold.

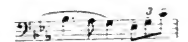
» 379, » 13 und 20 statt Flagolettöne lies Flageolettöne.

Seite 389, erstes Notenbeispiel die erste Note im dritten Takt muß ein Achtel sein.
» 404, bei dem zweiten Notenbeispiel muß ein ♭ vorgezeichnet werden.
» 407, Zeile 5, sowie Seite 462 und 680 lies stets Moszkowski.
» 438, bei dem zweiten Notenbeispiel müssen zwei ♯ vorgezeichnet werden.
» 448, Zeile 8 statt Cdur lies Edur.
» 451, erstes Notenbeispiel die dritte Note im zweiten Takt muß es heißen.
» 454, zweites Notenbeispiel die letzte Note muß b heißen.
» 455, erstes Notenbeispiel die dritte Note im zweiten Takt muß as heißen.
» 459, im ersten Notenbeispiel die beiden unteren Noten im ersten Takt müssen g heißen.
» 460, bei dem ersten Notenbeispiel müssen zwei ♯ vorgezeichnet werden.
» 473, Zeile 14 statt Gdur lies Hmoll.
» 473, im Notenbeispiel heißt die zweite Zeile:



Seite 474, im zweiten Notenbeispiel tritt der Harmoniewechsel stets auf gutem Taktteil ein, die Ziffern sind also unter das erste bzw. vierte Achtel zu setzen.
» 477, Zeile 8 v. u. statt 4/4- lies 𝄴-Takt.
» 502, » 21 statt Sanguinkers lies Sanguinikers.
» 509, Notenbeispiel im zweiten Takt ist die zweite Achtelnote g zu streichen.
» 520, Zeile 13 v. u. statt Iven-Holter lies Iver Holter.
» 524, » 1 statt Stenhammer lies Stenhammar.
» 566, bei dem zweiten Notenbeispiel muß ein ♭ vorgezeichnet werden.
» 567, bei dem Notenbeispiel muß ein ♭ vorgezeichnet werden.

Seite 568, bei dem zweiten Notenbeispiel müssen zwei ♭ vorgezeichnet werden.
» 604, bei dem vierten Notenbeispiel muß ein ♯ vorgezeichnet werden.
» 607, Zeile 14 v. u. statt Dieterich lies Dietrich.
» 625, » 10 statt R. Volksmanns lies R. Volkmanns.
» 634, » 12 v. u. statt Gdur lies Ddur.
» 650, erstes Notenbeispiel im zweiten Takt lies:



» 651, Notenbeispiel die erste Note muß ais heißen.
» 661, Notenbeispiel die erste tiefe Note muß d heißen.
» 709, bei dem letzten Notenbeispiel muß ein ♭ vorgezeichnet werden.
» 746, zweites Notenbeispiel statt g lies gis.
» 755, Zeile 7 v. u. statt Emoll lies Fmoll.
» 767, » 9 fehlt Emanuel Moor.
» 791, erstes Notenbeispiel die zweite Note muß e heißen.
» 808, erstes Notenbeispiel die sechste Note im zweiten Takt muß a heißen.
» 810, drittes Notenbeispiel das erste Triolenachtel im zweiten Takt muß a heißen.
» 834, Zeile 13 ist Emanuel Moor zu streichen.
» 838, erstes Notenbeispiel statt Allegro moderato lies Allegro marcato.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



